UNIVERSITATEA BABEȘ-BOLYAI

FACULTATEA DE TEATRU ȘI FILM

COLECȚIA CINEMEDIA
Facultatea de Teatru și Film

Ligia Smarandache

EXPERIMENTUL ÎN FILM, VIDEO ȘI TELEVIZIUNE:
O PRIVIRE ISTORICĂ



Presa Universitară Clujeană

LIGIA SMARANDACHE

EXPERIMENTUL ÎN FILM, VIDEO ȘI TELEVIZIUNE:

O PRIVIRE ISTORICĂ

Ligia Smarandache

EXPERIMENTUL ÎN FILM, VIDEO ȘI TELEVIZIUNE:

O PRIVIRE ISTORICĂ

Presa Universitară Clujeană

2018

Colecţia *CineMedia*
este coordonată de Ioan Pop-Curșeu.

Referenţi ştiinţifici:

Conf. dr. habil. Ioan Pop-Curșeu
Conf. dr. habil. Florin Țolaș

ISBN 978-606-37-0414-7

Ilustrație copertă: Still frame din filmul *Pasaj spre nicăieri* de Ligia Smarandache.

Tehnoredactare computerizată: Alexandru Cobzaș

Universitatea Babeş-Bolyai
Presa Universitară Clujeană
Director: Codruța Săcelean
Str. Hasdeu nr. 51
400971 Cluj-Napoca, România
Tel./fax: (+40)-264-597.401
E-mail: editura@editura.ubbcluj.ro
http://www.editura.ubbcluj.ro/

Cuprins

Introducere: Ce este experimentul în artă și film?

> Descartes of today would already have shut himself up in his bedroom with a 16 mm camera and some film, and would be writing his philosophy on film: for his *Discours de la Méthode* would today be of such a kind that only the cinema could express it satisfactorily.[1]

Conceptul de *experiment* a intrat în vocabularul artistic odată cu desprinderea artei de meșteșug și cu utilizarea tehnologiei în producerea obiectului sau a valorilor cultural–artistice. Prin definiție, noțiunea de *experiment* este legată de o procedură care testează și demonstrează o ipoteză, în general științifică. Deși, aparent, experimentul în artă și în film nu are greutatea unui experiment științific, deoarece gândirea creativă este mai degrabă un proces ludic, în fapt, artistul folosește aceeași metodă. Comparația făcută de Alexandre Astruc în citatul din deschiderea acestui capitol leagă însăși definiția spiritului cartezian de limbajul filmic. Cunoscutul regizor și teoretician al Noului Val francez susține în manifestul său, intitulat *Nașterea unei noi avangarde: Caméra-Stylo*, faptul că limbajul cinematografic poate avea un rol cognitiv sau poate fi folosit cu precizia unui text scris în formularea unei idei abstracte. Asemeni textului lui Descartes, *Discurs asupra metodei*, limbajul cinematografic non-narativ, comun filmelor poetice, experimentale sau eseurilor cinematografice, va putea revoluționa gândirea umană. Această comparație nu este deloc întâmplătoare pentru că, pe de-o parte, filmul experimental explorează posibilitățile de comunicare ale limbajului audio-vizual, iar, pe de altă parte, se folosește de noile descoperiri tehnologice în generarea unui nou tip de conținut semiotic.

---

1 [Un Descartes al zilelor noastre, s-ar fi închis în dormitorul său cu o cameră de 16 mm și ceva film și și-ar fi scris filosofia în mediul filmic: pentru că lucrarea sa, *Discurs asupra Metodei*, ar fi un gen pe care numai cinematografia îl poate exprima satisfăcător.] Alexandre Astruc, „The Birth of a New Avant-Garde: *La Caméra-Stylo*", în *The New Wave*, ed.Peter Graham, translated from *Ecran Français* 144, 30 March 1948, p. 20.

Sub titlul *Experimentul în film, video și televiziune: o privire istorică,* manualul de față oferă o privire asupra unui drum ascuns, o cărare paralelă în istoria cinematografiei, mai puțin popularizată, în care întâlnim experimentele din domeniul audio-vizual. Acestea sunt consumate în cercuri restrânse, de un public de nișă, motiv pentru care, în anumite perioade istorice, ele, filmele, poartă denumirea de *underground cinema.* Cursul practic cu denumirea *Experiment vizual în filmul scurt* familiarizează studentul cu modul de gândire non-narativ, eseistic sau experimental, care adesea își îndreaptă atenția nu la subiectul în sine, ci la felul în care acesta este prezentat. Ideea care străbate capitolele acestui manual este legată de modul în care artiștii vor explora mijloacele de comunicare pe parcursul dezvoltării tehnologiei *audio-vizualului.* Ei vor căuta reguli, vor testa limite și vor încălca regulile pe care le vor fi găsit. Revoluția tehnologică în comunicare schimbă limbajul și acesta, la rândul lui, modifică gândirea umană; este o evidență care dictează paradigmele din lumea contemporană. Aceste schimbări vor deschide noi orizonturi în comunicarea audiovizuală; noua tehnologie va fi testată, mai întâi, sub formă de experiment artistic, pentru ca rezultatul să se transforme în mijloace de expresie ale unui limbaj cinematografic uzual. Prin urmare, structura capitolelor, în ceea ce privește istoricul manifestărilor experimentale în audiovizual, este în funcție de apariția noilor tehnologii: cinematografia (cap. 1 *Cinematografie, Modernism, Avangardă*), camera portabilă (cap. 2 *Filmul experimental și prefigurarea Postmodernismului*), video și televiziunea (cap. 3 *Explorarea noilor tehnologii audiovizuale*), iar ultimul capitol este dedicat experimentului în spațiul autohton (cap. 4 *Film experimental și video în România*).

Această trecere în revistă a momentelor-cheie din gândirea experimentală cinematografică este mai mult decât necesară într-o școală în care se studiază filmul, în primul rând sub aspectul creativității artistice. Paginile care urmează nu au pretenția de a oferi o perspectivă exhaustivă asupra subiectului, în desfășurarea sa istorică. Ar fi un obiectiv foarte greu (sau imposibil) de realizat. În schimb, efortul de a studia evoluția cronologică a relației dintre artist și tehnologia audio-vizuală este cât se poate de binevenit: este vorba, în fond, de relația dintre viziunea artistică și mijloacele ei de exprimare, o relație bi-univocă, de interdependență. O justificare suplimentară pentru

un astfel de efort este aceea că filmul experimental este puțin prezent în literatura de specialitate din limba română. În cadrul cursului *Experiment vizual în filmul scurt*, această privire asupra contextului istoric al manifestărilor experimentale vine să sprijine realizarea unor exerciții practice, care vor privi limbajul audio-vizual din trei perspective: a *timpului*, a *spațiului* și a *relației cu camera.*

Temele practice de lucru se vor axa pe ruperea convențiilor prin exerciții de creativitate, specifice perioadei studiate. De exemplu, în perioada premergătoare camerei portabile, atenția artiștilor era axată pe modul de articulare a imaginilor captate de cameră și pe dezvoltarea limbajului cinematografic prin montaj. Majoritatea regulilor practicate la ora actuală în montaj au fost setate pe baza unor teorii enunțate la începuturile cinematografiei. Montajul secvențial, montajul intelectual, experimentul Kulešov sunt doar câteva exemple de teorii cu care studentul este deja familiarizat. Mai târziu, odată cu apariția camerei portabile, granițele percepției timpului prin montaj vor fi extinse prin noi experimente, care vor sfida regulile stabilite anterior. Planurile (sau cum li se spune în mod curent, deși impropriu, *cadrele*) lungi cu acțiune minimală vor da o nouă semnificație imaginii în mișcare. Narațiunea însăși va fi pusă în discuție, iar limbajul audio-vizual va fi dus într-o zonă abstractă. Enunțul primei teme practice se va realiza după parcurgerea exemplelor din istoria cinematografiei și se va numi *Percepția timpului în cinema.* Prin intermediul acestei teme, studentul este invitat să cerceteze compresia, fragmentarea și dilatarea TIMPULUI folosind mijloacele de montaj. Pornind de la reperele date de autorii analizați la curs, fie prin propunerea unor noi abordări asupra temei, fie reluând abordările afirmate deja, cursantul va putea experimenta, interioriza și pune în practică efectele manipulării cinematografice a timpului.

Al doilea exercițiu, intitulat *Relații spațiale în cinema și în video-art*, își propune explorarea SPAȚIULUI nu doar **în interiorul** operei cinematografice (sub aspect compozițional, scenografic sau perspectivic); e vizată explorarea spațiului și **în exteriorul** operei cinematografice, fapt care presupune o abordare mai degrabă ambientală. Odată cu intrarea operelor audio-vizuale în muzeu, paradigma spațio-temporală se schimbă. Raportarea publicului la

spațiul cinematic este diferită: privitorul are libertatea să hotărască timpul petrecut în fața operei de artă sau distanța față de ecran, și are, deopotrivă, posibilitatea de a relua sau abandona lecturarea acesteia. Acest teritoriu nou cucerit va presupune adaptarea operelor la un nou tip de percepție și multiplicarea mijloacelor de exprimare din mediul audio-vizual.

De la apariția cinematografiei și până în prezent, *relația dinamică a camerei de filmat cu subiectul și cu autorul* însuși a cunoscut diferite abordări, în funcție de evoluția tehnologiei. Apariția camerei de filmat pe 16 mm, – una mult mai ușoară, mai mobilă și mai larg răspândită – a deschis drumul unor noi modalități de utilizare. Efervescența creativă s-a manifestat atunci când experimentul în film nu a mai depins de beneficiile financiare aduse de către producător. Rolul de *martor* al camerei de filmat, afirmat încă de la începutul cinematografiei, a fost reiterat odată cu imortalizarea acțiunilor unor artiști ca Joseph Beuys sau Nam June Paik. În perioada Noului Val francez, când s-a definit rolul regizorului ca autor, *stilul regizoral* a devenit centrul preocupărilor cinematografice, iar stilul regizoral chestionează, prin definiție, relația cu camera de filmat. Tehnologia video și apariția televiziunii aduc cu sine și instantaneitatea redării înregistrării. În această perioadă, o mare parte dintre artiștii video explorează relația subiect-cameră și aleg să se poziționeze adesea ei înșiși în centrul experimentelor lor. Joan Jonas si Vitto Acconci sunt doar două exemple de artiști care folosesc noua tehnologie ca *oglindă* sau ca *obiect interactiv*. Un ecou al acestor experimente va reuși să străbată Cortina de fier a perioadei comuniste din spațiului românesc, sub forma unei mișcări underground. În perioada 1970-1990 atelierul de creație cinematografică, *Kinema-Ikon*, reușește să mențină legătura cu gândirea critică și cu practica artistică europeană, în pofida cenzurii comuniste. Camera, folosită ca *oglindă, peniță, obiect interactiv* sau ca *martor*, ar fi doar câteva dintre rolurile care i s-au atribuit de-a lungul istoriei, în relație cu subiectul filmat. Al treilea și cel mai complex exercițiu va fi legat de noile tehnologii și de explorarea rolului camerei în context contemporan. Studenții sunt invitați fie să se lase provocați de peisajul media actual (filmarea cu telefonul, filmarea 360° sau filmul interactiv), fie se pot lăsa inspirați de exemplele din istorie. Rezultatul acestui exercițiu va fi însoțit de un concept teoretic dezvoltat pe o pagină de text și susținut verbal în cadrul examenului final.

Aceste trei exerciții sunt menite să dezvolte gândirea creativă autonomă, în afara granițelor convențiilor cinematografice. Tocmai de aceea, disciplina *Experiment vizual în filmul scurt* este amplasată, în programa școlară, după semestrele în care studentul și-a însușit deja bazele limbajului cinematografic și este în căutarea propriei viziuni, în procesul de maturizare artistică. O analiză a limbajului audiovizual, privit din cele trei perspective amintite mai sus, este obiectul unui studiu mai amplu, aflat în curs de elaborare. Acesta va apărea în curând, într-un volum care tratează problema *comunicării audio-vizuale postmoderne* și va fi parte din bibliografia care va completa acest manual.

1. Cinematografie, modernism, avangardă

Cuvinte-cheie: *cinematografie, fotografie, modernism, avangardă, film, impresionism, cubism, futurism, dadaism, non-narativ*.

Tehnologia, în sine, aflată într-o rapidă și continuă dezvoltare, reprezintă un fenomen hibrid și eclectic, care permite o gamă largă de manifestări artistice. Dintre acestea, domeniul audiovizualului pare să încorporeze toate mediile de comunicare tradiționale, atât artele vizuale, cât și pe cele temporale sau scrise. Prin urmare, primul pas în trasarea unui scurt istoric al artelor audiovizuale este de făcut în căutarea rădăcinilor acelui mijloc prin care se aduc laolaltă sunete alături de imagini în mișcare, creând senzația vitezei sau a condensării timpului.

Nașterea cinematografiei este momentul cu care putem începe povestea, relativ scurtă, dar foarte bogată, a ceea ce s-a numit *video-art*. Din ea, se va desprinde filonul filmului experimental, care a jucat un rol important în direcțiile adoptate ulterior de *arta video*.

Chiar dacă cinematografia s-a impus ferm și a fost acceptată deja ca formă de artă, încă dinaintea apariției filmului sonor, exploatarea potențialului său narativ iluzoriu, așa numitul *mainstream-cinema*, își va continua drumul cu succes adresându-se în special publicului larg. Oponenții acestui gen, atât artiști, cât și regizori, vor da naștere filmelor de avangardă, care reprezintă o cale alternativă în raport cu clișeul hollywoodian.

Încă de la începuturile cinematografiei au existat regizori inovatori care au făcut un pas înainte, pe un teritoriu neîncercat, opus convențiilor filmului narativ. Acești artiști înainte-mergători sunt legați, fiecare, de câte o anumită perioadă sau ramură a filmului de avangardă. Astfel, Luis Buñuel este asociat cu suprarealismul, Fritz Lang – cu filmul abstract (deși filmele sale reprezintă expresionismul german și filmul *noir*), iar Jean-Luc Godard este apropiat de situaționiști. Alți autori ai filmului de avangardă vin din

domeniul artelor vizuale și răstoarnă coduri ale iconografiei cinematografice, cum se întâmplă în cazul suprarealismului și al filmului abstract din 1920. Avangarda în film va constitui o ramură distinctă, cu o istorie proprie, pe care o putem corela, mai ales la început, cu istoria artelor vizuale. Ulterior, vor apărea generații de artiști care se vor exprima exclusiv prin film sau video, ca Stan Brakhage sau Maya Deren. Până la aceștia însă, nume ca Marcel Duchamp, Man Ray, Hans Richter, Salvador Dali, Andy Warhol și mulți alții se vor impune, mai întâi, în domeniul artelor vizuale, pentru ca abia apoi să experimenteze fascinantul domeniu al audiovizualului.

1.1 Originile imaginii în mișcare

Producerea „imaginii în mișcare", care a culminat în 1895 cu prima proiecție de film, a fost un scop pentru care mulți artiști și oameni de știință și-au întretăiat drumurile. Dintre aceștia vom aminti doar câțiva, care au contribuit la seria de descoperiri premergătoare apariției cinematografului, fără a avea pretenția realizării unui studiu istoric exhaustiv.

Realizarea primului film cinematografic, produs de frații Lumière, însumează două mari direcții de cercetare, care, până în acel moment, își croiseră fiecare propriul drum. Este vorba, pe de-o parte de *iluzia redării mișcării* și a dispozitivului necesar proiecției cinematografice, iar, pe de altă parte, performanța surprinderii realității „obiective" pe un suport fix, care va purta numele de *fotografie.* Sunt de amintit, în continuare, câteva repere importante în această evoluție științifică și tehnologică, în urma căreia s-a născut cinematograful:

- Primele mărturii ale preocupării pentru redarea mișcării le găsim în China anului 1100 î.e.n., în timpul dinastiei Chou, când se realizează pergamente, care, la o derulare rapidă, pun în evidență fazele succesive ale aceluiași gest. Acestea se bazau pe fenomenul persistenței retiniene, unul dintre principiile de bază ale cinematografiei, pe care-l regăsim în mai multe studii științifice de-a lungul istoriei. De asemenea, în 1010, fizicianul, matematicianul și politicianul arab Ibn al Haitam dezvoltă observații asupra mișcării și persistenței retiniene.

- Un alt principiu fundamental al oricărei proiecții este descoperit de matematicianul grec Euclid, în 350 î.e.n, care demonstrează faptul că lumina se propagă în linie dreaptă.
- Compatriotul său, Ptolemeu, astronom si fizician, în 130 e.n., descrie, și el, unele proprietăți ale luminii, anume reflexia și refracția.

Toate acestea reprezintă un bagaj de cunoștințe aflat la baza descoperirilor ulterioare, care în mod conștient sau inconștient a fost purtat de generații până în momentul când, reinventat sau redescoperit, a putut constitui punctul de pornire în studiul pentru redarea mișcării.

- Mai aproape de perioada noastră istorică, la începuturile modernității, profesorul belgian Joseph Plateau definește în 1829 „remanența retiniană”. Vrând să stabilească limita de rezistență a retinei ochiului, se uită timp de 25 de secunde la discul solar. Orbit de lumina soarelui este nevoit să stea câteva zile într-o cameră întunecată și constată ca are în permanență senzația că vede imaginea soarelui. El susține o interesantă teză de doctorat *Dizertație asupra câtorva proprietăți ale impresiilor produse de lumină asupra organului vederii*. Trei ani mai târziu, realizează un aparat „pentru a înșela vederea” cunoscut sub numele de *Phenakistiscop*. Acest aparat este asemănător *discului-experiență* al fizicianului și matematicianului englez Isaac Newton (1676). Phenakistiscopul este format dintr-un disc pe care erau desenate imagini fixe rezultate din descompunerea unei mișcări. Printr-o succesiune rapidă, datorită memoriei asociative, aceste imagini recompuse dădeau iluzia mișcării.





1. *Phenakistiscop*

- În același an, geometrul austriac Simon von Stampfer realizează un dispozitiv asemănător pe care l-a numit *Stroboscop*, format din două discuri solitare prinse pe același ax. Unul conține imaginile mișcării descompuse, iar celălalt niște fante prin care putem privi recompunerea mișcării.
- Englezul William Horner, în 1834, creează *Zootrop-ul* (zoetrope), care este în fond un stroboscop perfecționat, discurile fiind înlocuite de cilindri, astfel că vizionarea o puteau face mai multe persoane. (Cel mai timpuriu și elementar zoetrope a fost creat în China în anii 180 d. Hr. de inventatorul Ting Huan.)
- Fotograful francez Emile Reynaud perfecționează în 1847 zootropul așezând în centrul cilindrului niște oglinzi sub unghiuri egale. Renunță la cilindrul cu fante, iar imaginile sunt plasate pe interiorul cilindrului fiecare în fața unei oglinzi. Noul aparat se numește *Praxinoscop* și oferă mai multor spectatori, concomitent, posibilitatea de a face o vizionare.


2. *Stroboscop*


3. *Zootrop*


4. *Praxinoscop*

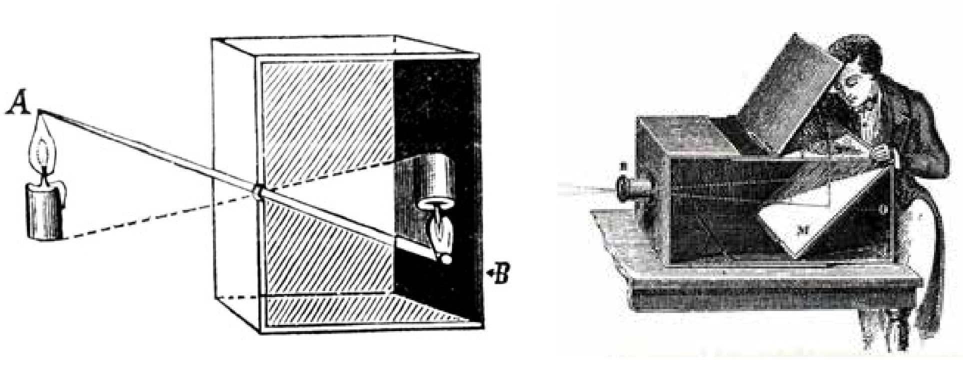
- Profesorul austriac, Franz von Uchatius, perfecționează stroboscopul adăugându-i o „lanternă magică” ca sursă de lumină, iar desenele mișcării descompuse sunt executate pe material transparent (sticlă), după care adaugă o lentilă în fața celui de-al doilea disc pe post de obiectiv și proiectează pe ecran imaginile. Se poate spune că realizează primele proiecții de desene animate.

Până să ajungem la prima proiecție cinematografică a fraților Lumière, din februarie 1895, ar trebui să urmărim în paralel evoluția fotografiei și fixarea imaginilor pe un suport solid, transparent și flexibil.

1.2 Fotografia

Fotografia (termen provenit din grecescul *photos*, care înseamnă „lumină" și *graphêin* – „a scrie") s-a dezvoltat alături de preocupările pentru mișcare din știință și artă. Principiul care stă la baza obținerii imaginii fotografice este cel al camerei obscure. Cunoscută încă din antichitate, prin analogie cu ochiul uman, camera obscură este formată dintr-o cutie paralelipipedică cu un interior de culoare neagră și o deschidere foarte mică, pe care ulterior s-a montat o lentilă convergentă. Pe peretele opus fantei se formează o imagine reală răsturnată. Egiptologii au descoperit la unul din templele zeului Ra, un sistem asemănător camerei obscure, unde Ra, la răsăritul soarelui, era proiectat pe un perete al templului. În secolul al XV-lea, Leonardo da Vinci definește modul de formare a imaginii într-o cameră obscură; acest fenomen se datorează, în primul rând, proprietății razelor de lumină de a se propaga în linie dreaptă și tocmai datorită acestui fapt imaginea este răsturnată.

- În jurul anului 1550, Gerolamo Cardano, matematician și medic italian (tatăl sau a fost prieten cu Leonardo da Vinci) a reușit să perfecționeze camera obscură folosindu-se de analogia cu cristalinul globului ocular, care lucrează asemănător unei lentile convergente. Prin urmare, el a atașat camerei obscure o lentilă convergentă, rezultând astfel o imagine mai clară și mai luminoasă.



5. *Camera obscură*

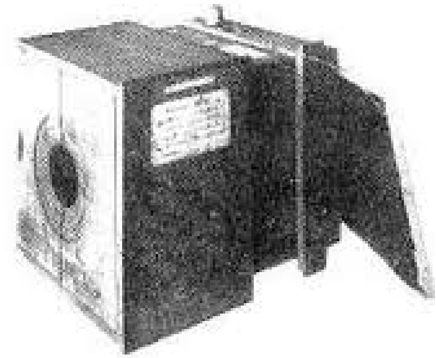
- În 1724, profesorul german Johann Heinrich Schulze descoperă calitatea anumitor săruri de argint de a se înnegri sub acțiunea luminii; singurul

neajuns era faptul că ele continuau să se înnegrească în timp, chiar dacă erau protejate de lumină.

- Pe bazele acestor descoperiri, în 1825, fizicianul francez Nicéphore Niepce obține prima fotografie, după o gravură din secolul al XVII-lea. El folosește ca material fotosensibil o placă metalică cu o aplicație de bitum, pe care o introduce într-o cameră obscură și o expune timp de opt ore la lumină. Matrița obținută, un negativ al obiectului expus, era asemănătoare fotogravurii de astăzi. În 1826, obține prima scenă din natură: *Vedere de pe geam de la Le Gras*. Niepce denumește acest mecanism *heliograf*, care, literal, înseamnă *scriere cu soarele*.



6. Nicéphore Niepce, *Vedere de pe geam de la Le Gras*, 1826



7. *Heliograf*

- Din 1829, Niepce începe colaborarea cu Louis Daguerre, pentru îmbunătățirea procesului de obținere a imaginii fotografice.



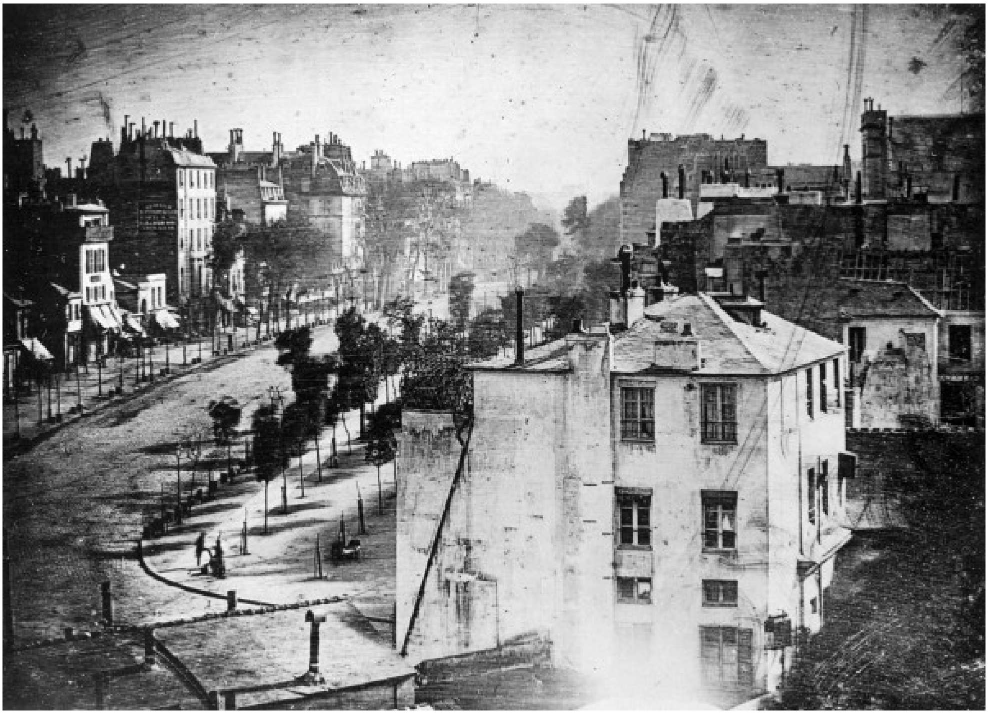
8. Nicéphore Niepce și Louis Daguerre



9. Camera *Daguerreotip*

- Parteneriatul lor a durat până la moartea lui Niepce, în 1833, după care Daguerre își continuă experimentele, iar în 1839 obține primul *daguérreotype* (daguerreotip) – *Boulevard du Temple*, în Paris. Imaginea arată o stradă aglomerată, dar pentru că expunerea în timp a fost peste zece minute, figurile umane nu s-au văzut. Procesul obținerii imaginii era mult mai simplu și mai ieftin, asemănător principiului aparatului de fotografiat polaroid, prin care se obține câte o singură fotografie.

Într-o scurtă perioadă, până în 1851, când s-a inventat fotografia pe sticlă emulsionată, s-au produs milioane de daguerreotip-uri, în special portrete.



10. Louis Daguerre, *Boulevard du Temple*, 1839

- Preotul sloven Janez Puhar realizează prima fotografie pe sticlă în 1842. Procesul collodion sau procesul plăcii umede a fost inventat aproape simultan de către englezul Frederick Scott Archer și francezul Gustave le Gray. Anumite săruri de argint dizolvate în *collodion* formau o emulsie care se aplica pe sticlă. Ea trebuia expusă înainte să se usuce. Acest proces s-a răspândit repede pentru că era mult mai ieftin; în plus, prezenta avantajul

multiplicării și scurta timpul de expunere. Dezavantajul era că placa trebuia expusă și developată înainte ca emulsia de pe ea să se usuce.

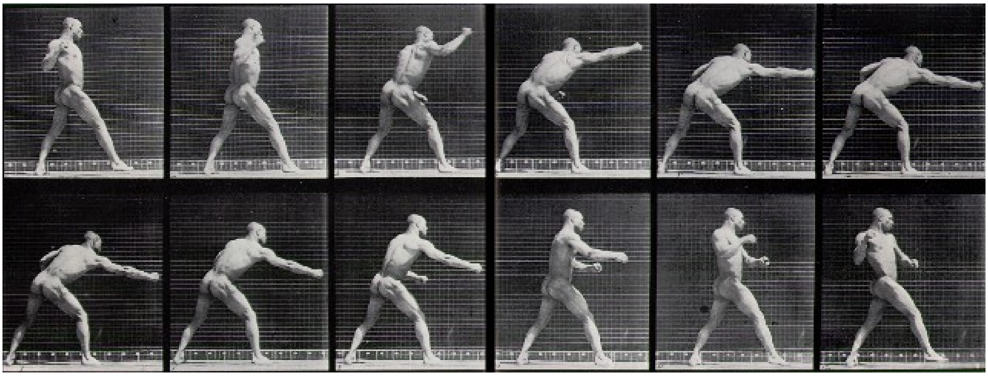
- George Eastman, cel care a fondat compania Kodak, în 1884, înlocuiește placa de sticlă cu rola de film din hârtie emulsionată, fapt care pune bazele invenției filmului cinematografic.
- Thomas Alva Edison, un important inventator american, care a descoperit printre altele și fonograful (înregistrarea mecanică a sunetului), în 1890, la Expoziția mondială de la Chicago, prezintă *kinetoscopul*, un aparat care redă imagini în mișcare din lumea reală. Ele sunt obținute cu ajutorul unui *kinetograf*, aparatul de filmat cu suport flexibil de 35 mm cu perforații. Primul spectacol cu public a avut loc într-o sală de pe Broadway, după care aparatul a fost construit în serie și comercializat. Aparatul nu permitea decât unui singur spectator vizionarea imaginilor.



11. *Kinetoscop*

În 1912, realizează un prototip de cinematograf sonor, combinând cinematograful propriu-zis cu fonograful, dar rezultatele nu au fost satisfăcătoare.

- Imaginile în mișcare, mecanismele științifice ale cronofotografiei, dezvoltate de Eadweard Muybridge, Etienne-Jules Marey și Ottomar Anschutz, în anii 1880, erau capabile să producă descompunerea mișcării, așa cum era și kinetoscopul lui Thomas Edison, sau animațiile din teatrul optic ale lui Emile Reynaud. Dar ele nu au ajuns niciodată un mediu comercial, așa cum s-a afirmat cinematografia, după lansarea ei la Paris în anul 1895.



12. Eadweard Muybridge, *Striking a blow with right hand,* 1884

- Trebuie să-l amintim și pe Louis Le Prince, francezul care este considerat de mulți specialiști adevăratul inventator al filmului. El a înregistrat în 1888 primele imagini în mișcare pe o rolă de hârtie Kodak. A dispărut însă, în mod misterios (în tren între Dijon și Paris), înainte să-și prezinte invenția. Secvența de film numită *Roundhay Garden Scene* a fost produsă cu ajutorul unui dispozitiv care combină proiectorul cu camera cu o singură lentilă. Scena era filmată la 12 fps și avea lungimea de 2,11 secunde. Acum se află acum la Muzeul Național de Științe din Londra.
- Prima proiecție cinematografică are loc în 28 decembrie 1895 la Paris, în *Salon Indien du Grand Café.* Aici, frații Auguste și Louis Lumière, fiii industriașului francez Antoine Lumière, (proprietarul unei uzine de aparate de fotografiat), proiectează filmul *Ieșirea muncitorilor din uzinele Lumière, la Lyon.* Acest eveniment marchează momentul apariției unui nou mod de exprimare vizuală, eveniment care are o imediată influență asupra culturii populare.

1.3 Nașterea cinematografiei

În anul 1896, frații Lumière aveau deja un repertoriu de filme, aparatură și personal instruit. Astfel, cei doi au reușit, cu adevărat, lansarea cinematografului într-un turneu prin toată lumea: Egipt, Anglia, Belgia, Austria, Ungaria, Germania, Olanda, Suedia, Portugalia, Finlanda, Polonia, India, Brazilia, Argentina, Uruguay și China.




13. Auguste și Louis Lumière, *La Sortie des Usines Lumière à Lyon*, 1895

Studiourile de producție cinematografică s-au răspândit cu o viteză uluitoare după lansarea din 1895, și, în scurt timp, casele de producții și cinematografele au devenit prospere, atingând cifre de afaceri spectaculoase. Charles Pathé a fondat casa de producții *Société Pathé Frères*, una dintre cele mai mari și mai influente din Europa, care, din 1900, trece la de la producția de manufactură la cea industrială. Sunt editate cataloage de filme pe genuri: scene comice, scene cu trucaje, sport-acrobație, scene istorice, politice, scene picante, scene dramatice, feerii și basme, scene religioase ș.a.m.d., fiind abordate aproape toate categoriile de film. Ele trebuiau să îndeplinească cerințele publicului larg și erau departe de a fi considerate artă.

La primele proiecții cinematografice, în anii de început ai apariției filmului, plăcerea dată de vizionarea unei pelicule era aproape în întregime legată de subiect, publicul fiind entuziasmat de vederea unor lucruri sau scene din viața de zi cu zi. De aceea, în primii ani ai cinematografiei, se dezvoltă în special genuri cum ar fi comediile, actualitățile și filmele demonstrative, cu caracter științific sau documentar. Publicul nu avea de-a face cu filmul ca artă, ci mai degrabă ca un mediu de înregistrare, iar maniera în care era făcut acest lucru nu reprezenta o valoare în sine. Fascinația filmelor de început stătea în mișcarea obiectelor în cadru, astfel încât să ofere o imagine cât mai fidelă a realității. Folosirea unor detalii, precum o pereche de mâini sau o jumătate de față, era socotită o eroare gravă. Marginile ecranului erau luate în considerare mai mult în sens negativ, întrucât erau folosite pentru a exclude anumite fragmente ale

unei imagini întregi. Aceste secționări ale corpului precum și folosirea detaliilor au fost o revoluție înainte ca ele să devină o artă[2].

În scurt timp, multe dintre așa-zisele neajunsuri ale tehnicii filmice au fost exploatate într-un mod pozitiv, astfel că filmele au trecut, în mai puțin de zece ani, de la stadiul primar al funcției lor de divertisment, la o formă dramatică, mult mai elaborată. În acest sens putem aminti contribuția regizorului american David Wark Griffith care „a intuit primul potențialul enorm al cinematografului și a fost primul care a făcut din el un instrument de recreere, cel mai eficient si popular din câte au existat vreodată"[3]. Lui îi datorăm folosirea unor cadre incomplete ca prim-planul, precum și noțiunea de montaj pe secvențe. „Griffith a arătat că aparatul poate deține un rol activ în nararea povestirii. Divizând un eveniment în fragmente și înregistrând fiecare fragment din unghiurile cele mai avantajoase, el a reușit să schimbe de la cadru la cadru relieful narațiunii, asigurându-și astfel controlul asupra intensității dramatice a subiectului"[4].

De descoperirea lui Griffith este legată, de fapt, toată puterea de a crea iluzie a filmului narativ; este genul care va domina mediul cinematografic, și este cea mai cerută și mai populară formă de exprimare cinematografică. Prin urmare, impulsul primilor regizori de cinema era să dezvolte un limbaj filmic fluid, care să absoarbă și să fascineze publicul. Doar gradual și fără intenție conștientă, s-a luat în considerare filmul ca **instrument creator și rod al creației artistice**. Imagini cu o semnificație formală, care la început au fost ignorate, sau pur și simplu acceptate, acum se dezvoltă inteligent. Obiectul în sine, are o mai mică importanță decât reprezentarea pictorială a proprietăților sale[5]. „Art begins where mechanical reproduction leaves off, where the conditions of representation serve in some way to mold the object",

---

[2] Rudolf Arnheim, *Film as Art*, Los Angeles, Berkeley, University of California Press, Berkley, 2006, pp. 34-36.

[3] Erich von Stroheim în: Doina Boeriu, Cristina Coricovescu, Rodica Pop-Vulcănescu, *Secolul Cinematografului: Mică enciclopedie a cinematografiei universale,* București, Editura Științifică, 1989, p. 168.

[4] K. Reisz, în *idem*, p. 168.

[5] Rudolf Arnheim, *op. cit.*, pp. 41-42.

afirmă Arnheim[6], unul dintre primii critici care a studiat mijloacele de expresie artistică în film. El identifică acele moduri prin care se poate ajunge la o exprimare personală; chiar dacă, la vremea aceea regizorii erau mai mult preocupați să spună povești decât să creeze opere de artă, el arată că există, în multe cazuri, tendințe de manipulare subiectivă, creatoare, a mijloacelor filmice. Artistul de film, susține Arnheim, „shows the world not only as it appears objectively but also subjectively”[7]. Autorul este fascinat de felul în care pot fi create noi realități prin alegerea unghiului de filmare, compoziția cadrului, posibilitatea de a ascunde sau a revela anumite lucruri, toate acestea – fără a interveni în realitatea fizică.

Ideea de avangardă sau *filmul de artă* (*art film*) au oferit liantul pentru mai mulți oponenți ai cinemaului de masă, atât în Europa cât și în America, și i-au determinat să dezvolte un gen diferit. Pentru unii artiști, ca Picasso în Franța, futuriștii în Italia, ca pictorii abstracți, ca Ruttmann în Germania, filmul era un mijloc de a forța dezvoltarea avangardei abstracte către noi direcții. În perioada 1912-1930, această cale alternativă este legată de curentele artistice ale vremii: futurism, dadaism, suprarealism. Ea își câștigă în timp autonomie și o aflăm sub numele de *noua avangardă,* între 1940-1950, iar între anii 1960-1970 – *underground cinema.* Această perioadă de început este foarte importantă pentru că ea definește cele patru tendințe majore ale artei audiovizuale: filmul abstract, filmul cu imagine prelucrată, filmul non-narativ și cinemaul extins. Datorită acestui fapt, este absolut necesară o înțelegere mai profundă a contextului socio-cultural din care izvorăsc ideile artiștilor înainte-mergători.

---

6 [Arta începe acolo une reproducerea mecanică dispare, unde condițiile reprezentării servesc într-un fel modelării obiectului.], *ibid.*, p. 57.

7 [(Artistul) poate să arate lumii nu numai o lume obiectivă, ci de asemeni una subiectivă], *ibid.*, p. 133.

1.4 Avangarda

Termenul *avangardă* este pecetea și simbolul novator al modernismului. Așa cum este descrisă de Richard Murphy, „the modernist movement is characterized by its all-encompassing fascination with innovation and "the shock of the new"."[8] Distincția între modernism și avangardă la unii autori este tranșantă, pe când la alții este mai puțin substanțială. Dintre aceștia, se remarcă poziția lui Matei Călinescu, pentru care avangarda este *privită ca un vârf de lance al modernității estetice*. Aceasta, precizează el, „nu a existat înainte de ultimul sfert al secolului al XIX-lea, deși fiecare epocă își are rebelii și contestatarii săi"[9]. Pentru András Bálint Kovács, scopul creației avangardiste depășește limitele estetismului în artă.

> The elitist thrust of avant-garde art movements stems precisely from the wish of artists to become spiritual leaders – not only in the world of art but also in that everyday life they want to change by artistic means. In this sense, avant-garde movements are essentially political and antiartistic.[10]

Avangarda se definește prin permanenta forțare a granițelor, prin chestionarea și chiar refuzul a ceea ce este deja acceptat ca normă sau convenție. Termenul a fost folosit în timpul Revoluției Franceze, moment istoric în care artiștii și intelectualii au jucat un rol central. Avangarda în artă, în cultură sau în politică se referă la oameni ale căror lucrări sunt experimentale sau inovatoare. Este o întrebuințare metaforică a termenului care, în mod uzual, se referă la un mic grup de soldați, foarte pregătiți, care explorează terenul,

---

8 [Mișcarea modernistă este caracterizată de fascinația sa atotcuprinzătoare pentru inovație și *șocul noutății*.] Richard Murphy, *Theorizing the Avant-Garde Modernism, Expressionism, and the problem of Posmodernity*, Cambridge University Press, 2004, p. 251.

9 Matei Călinescu, *Cinci fețe ale modernității, Modernism, avangardă, decadență, kitsch, postmodernism*, traducere din engleză Tatiana Pătrulescu, Radu Țurcanu, Iași, Polirom, 2005, p. 122.

10 [Atacul elitist al mișcării avangardiste provine exact din dorința artiștilor de a deveni lideri spirituali – ei vor să schimbe prin mijloace artistice nu numai lumea artei, ci și viața zilnică. În acest sens mișcările de avangardă sunt în mod esențial politice și antiartistice.], András Bálint Kovács, *Screening Modernism, European Art Cinema, 1950-1980*, Chicago, The University of Chicago Press, 2007, p. 15.

mergând înaintea unei armate numeroase. Acest concept se aplică unei munci depuse de un colectiv restrâns de intelectuali și artiști, care deschid noi drumuri pe care societatea să le urmeze, în politică și cultură.

Tabloul lui Delacroix din 1830, *Libertatea conducând poporul*, alegorie romantică a Revoluției, este emblematic pentru acea perioadă, în care arta progresistă era strâns legată de politică și revoluție. Pentru următorii treizeci de ani, termenul de a*vangardă* va fi utilizat mai degrabă în domeniul social decât în cel artistic.



14. Eugène Delacroix, *Libertatea călăuzind poporul,* 1830

Courbet a fost atât artist și critic social, cât și un răzvrătit. Influența lui a păstrat legătura între avangardă și realismul social al anilor 1860. *Avangarda* în artă poate fi văzută mai degrabă în lucrările lui Manet: subiecte aluzive, pensulație liberă, care sunt departe de realismul social progresist al altor pictori.

Realismul căzuse deja din agendă, dar instinctele sociale ale lui Courbet, Millet și Daumier, cât și ale scriitorilor de la jumătatea secolului XIX, alături de propagarea artei și tehnologiei, au mutat patronajul din spațiul privat (biserici, palate sau conace), către arene mult mai publice: academii, asociații, expoziții, ziare. Toate acestea au dat noilor tendințe în artă un caracter de masă, fapt care permite să se contureze noțiunea de „public". Ca o consecință a faptului că aristocrația a fost urmată de burghezia liberală, opera de artă a devenit o valoare care circula printre colecționarii de artă. Academiile au fost schimbate cu grupuri independente, iar *viziunea* pe care Renașterea a impus-o, prin perspectivă, a fost înlocuită de *impresie* și *punct de vedere.*

1.5 Impresionismul

Impresionismul (1874-1886) este o mișcare artistică anterioară apariției cinematografiei, care marchează desprinderea artei moderne de academismul tradițional. Acesta, impresionismul, este aplecat cu precădere asupra impresiilor fugitive produse de o scenă sau de un obiect, sau asupra mobilității eterne a fenomenelor naturii. Curentul trădează aceleași preocupări pentru surprinderea momentului care se reflectă în preocupările științei pentru fotografie și reprezentarea mișcării. Picturile impresioniste își propun să demonstreze faptul că ființele umane nu văd obiecte, ci văd însăși lumina. Impresioniștii nu pictau în studio, ci ieșeau afară, tocmai ca să surprindă momentul și lumina. Claude Debussy, inițiatorul impresionismului muzical, afirmă că muzica este *aritmetica sunetelor, iar optica este geometria luminii*[11].

După cum se observă, noile descoperiri care sunt fotografia și cinemaul și-au exercitat influența asupra artei încă dinaintea afirmării lor ca mijloace de exprimare artistică. Fiindcă nu mai era nevoie de funcția pur descriptivă a artelor vizuale, genuri artistice ca portretul academic dispar, locul lui fiind preluat de fotografie. Preocupările impresioniștilor pentru lumină, impresie și știința opticii sunt similare cu ale contemporanilor lor, care încercau să sur-

[11] Carmen Chelaru, *Cui i-e frică de istoria muzicii?!*, vol III, Iași, Artes, 2007, p. 28.

prindă momentul pe peliculă sau hârtie fotografică. De asemenea, desprinderea picturii de academism și noul rol de „interpret" al artistului se datorează noii funcții de reproducere a realității, preluată ulterior de fotografie și cinematografie. Acestea, la rândul lor, vor deveni, în scurt timp, unelte în mâinile artiștilor.

1.6 Cubismul

În anul 1895, când frații Lumière au făcut prima proiecție, picturile lui Paul Cézanne au fost expuse public.

> Deși aparținând secolului 19, prin coordonatele sale biografice (1836-1906), Paul Cézanne s-a aflat la originea uneia dintre cele mai mari revoluții estetice ale secolului al XX lea. El tratează pictura precum limbajul sau algebra, ca pe un domeniu de experimentare, destinat să dea o nouă viziune asupra universului.[12]

Picturile lui au fost apreciate în special de generația mai nouă, care-i datorează revoluția în artă. Lecția lui Cézanne în redarea spațiului, prin suprapunerea planurilor în detrimentul clar-obscurului și al iluziei antropomorfice (ca transpunere a viziunii naturale a omului), a fost preluată de Picasso și Braque, care au dezvoltat unul dintre cele mai revoluționare curente ale modernismului. Cubismul nu a apărut ca o mișcare însoțită de un manifest sau de o platformă. Deși creditat ca unul dintre principalii teoreticieni ai cubismului, Apollinaire utilizase foarte rar termenul *cubism* înainte de cartea sa din 1913, *Pictorii cubiști.* Termenul *cubism* apare doar de patru ori în toată cartea sa, titlul inițial fiind *Meditații estetice.* Acest lucru dovedește faptul că poetul a acordat mai puțină atenție școlilor și doctrinelor, ca atare, susținând noile tendințe experimentale și revoluționare din punct de vedere artistic.

Noua viziune asupra timpului și spațiului, în arta celor doi fondatori ai cubismului se datorează mai ales faptului că ei s-au orientat către valori ale artei provenite din țări non-europene, iar în locul unui singur punct de vedere, pe care l-a perfectat fotografia, ei prezintă unghiuri diferite între subiectul observator și obiectul pictat. În locul divizării tradiționale dintre obiectul pictat și

[12] Edina Bernard, *Arta Modernă 1905-1945*, trad. Livia Szasz, București, Meridiane, 2000, p. 8.

fundal, cubiștii propun o tratare egală a suprafeței tabloului, anulând cu totul noțiunea de perspectivă. Perioada 1890-1914 este caracterizată de o „metodă de cercetare” în artă și gândire, iar soluțiile artistice se bazau pe ceea ce se cunoaște mai degrabă decât pe ceea ce se vede.

În timp ce cubismul caută un echivalent pictural pentru nou-descoperita instabilitate a viziunii, cinemaul se îndreaptă spre direcția opusă. Filmul narativ face imperceptibilă schimbarea între cadre construind un *continuum* imaginar. În timp ce arta modernă încearcă să excludă valorile vizual-literare, cinemaul este doritor să le încorporeze și să le exploateze (acestea fiind bazele realismului academic în pictură). Oricum, împărțind aceeași contemporaneitate, arta picturală cubistă și cinemaul s-au influențat reciproc încă de la început. Artiștii, în permanenta lor căutare a unor noi mijloace de exprimare, pe lângă tehnica *colajului* și *performance*-ul, explorează și lumea filmului, recent apărută. Prin interesul crescut pe care artiștii îl acordă acestui nou mediu, tendințele și ideile artei abstracte se vor regăsi în *avangarda abstractă* sau *pure cinema.*

Din acest punct de vedere, artiștii futuriști sunt primii care își propun, în mod programatic, prin intermediul unor *Manifeste,* să ia în considerare mijloacele filmice ca forme de exprimare artistice.

1.7 Futurismul

În 1909, ziarul francez Le Figaro publică *Manifestul Futurist,* semnat de scriitorul și artistul italian Filippo Tommaso Marinetti. Un text violent, anarhic, care promovează în forță domnia mașinii, a mecanismelor și motoarelor, în locul frumuseții clasice, avea să devină „programul” pentru definirea *futurismului.*[13]

[13] În 1910 Marinetti își va descoperi aliații în Umberto Boccioni, Carlo Carà, Luigi Russolo, Gino Severini, si Giacomo Balla, care vor semna unele dintre așa numitele „Manifeste”. Născut în Italia, futurismul va cunoaște doua faze istorice: prima se întinde din 1909 pana în 1916 data morții inspiratorului mișcării Umberto Boccioni (ucis pe front) iar a doua din 1918 până în 1944 când liderul, inițiatorul și teoreticianul mișcării Filippo Tommaso Marinettti, fundamentalist naționalist, își înființează Partidul Național Futurist care se alătură fascismului.

Odată cu futurismul, avangarda, care a început ca o armă culturală a reformelor politice, s-a transformat într-o acțiune politică directă. Întrucât s-a interpretat abuziv, nejustificat, ideea de „voință de putere" și a fost utilizată în sprijinul doctrinei totalitare, în anii 1920, opera lui Nietzsche a fost revendicată de nazismul german și fascismul italian. Nietzsche este considerat precursorul postmodernismului, prin ideea sa care prevede că nu există un *centru* de la care se revendică toate valorile general umane.

Teoriile lui Bergson, asupra duratei și simultaneității pentru analiza diferitelor momente ale percepției mișcării, inspiră stilul futurist, care se sprijină pe principiul interpenetrării planurilor și pe acela al simultaneității, fiind analog, din acest punct de vedere cubismului. De asemenea, cercetările lui Marey și Muybridge din perioada premergătoare apariției filmului au influențat reprezentările futuriste ale descompunerii mișcării.

Mai mult decât cubismul, revoluție pur plastică, futurismul atrage pictorii ruși, de proveniență modestă, ai acelei vremi. Manifestul futurist al lui Marinetti este tradus în rusește, la puțin timp după apariția lui, iar programul lui de conferințe circulă prin toată Europa, ajungând până în Rusia unde va cunoaște o dezvoltare paralelă. Prin urmare, futuriștii s-au divizat în jurul celor doi lideri: Maiakovski, susținător al comunismului, în Rusia, și Marinetti, susținător al fascismului, în Italia.

Așa cum susține Rees, ideea lor despre modernitate a îmbrățișat în mod deschis atât violența, cât și muzica și filmul; au transformat astfel arta, dintr-o cultură de muzeu, într-o arenă de masă. Astfel, ei au deschis drumul către: *arta în stradă,* care a dus la *performance art*; arta ca formă de critică, cea care a deschis calea către mișcarea *Dada*; *pictura luminii în mișcare,* cea care a condus înspre *abstracțiunea pură*; *arta automată,* care a dus la *suprarealism*[14]. Pentru ei, arta trebuie să meargă mai departe de pictură, sculptură și alte forme convenționale de artă. Ea trebuie să intre în viață. În 1912, Umberto Boccioni în *Technical Manifesto of Futurist Sculpture* afirmă:

> We should finally like to state that in sculpture the artist must not be afraid of any new method of achieving REALITY. There is no fear more stupid that

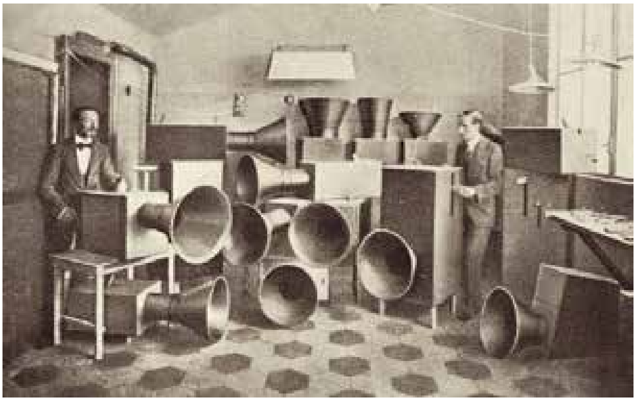
[14] A.L. Rees, *A History of Experimental Film and Video,* British Film Institute, UK, 2007, p. 27.

one which makes the artist nervous of departing from the art in which he works[15].

Eliberată din galerie, arta avea rolul de a interveni în evenimentele vieții cotidiene și de a influența toate aspectele culturale. Astfel au fost desființate barierele dintre arte. Se organizează serile futuriste, unde se țineau conferințe, se organizau concerte și se vizionau expoziții.

Futurismul respinge tradiția și în muzică (*1910 Manifesto of futurist Musicians*) introducând sunete experimentale inspirate de mașini și motoare. Luigi Russolo scrie, în 1913, *The art of Noises*, care este considerat unul dintre cele mai importante texte din estetica muzicală a anilor 1920. Russolo și Marinetti au dat primul concert de muzică futuristă în 1914. Russolo a folosit instrumente generatoare de sunete, pe care le-a numit *intonarumori*; acestea permiteau controlul asupra dinamicii, alegându-se câteva tipuri de sunete. Aceste *intonarumori* au influențat muzicieni ca Stravinski, Honegger, Edgar Varèse, Stockhausen și John Cage.



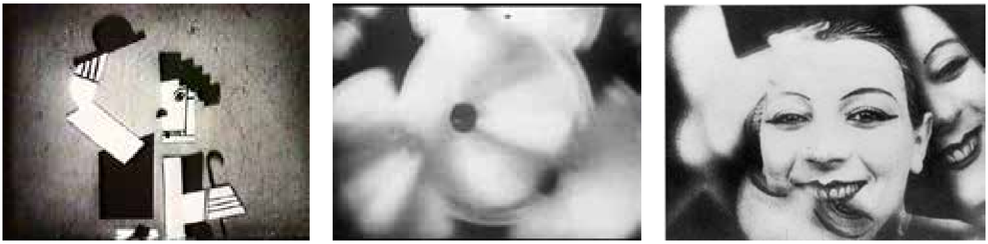


15. Luigi Rusolo și *Intonarumori*

George Antheil, în fascinația sa pentru mașini, scrie *Airplane Sonata*, *Death of the Machines* și *Ballet mécanique*, cea din urmă – făcută pentru a acompania

[15] [În sculptură, artistul nu trebuie să se teamă de nici o metodă pentru a ajunge la REALITATE. Nu este frică mai stupidă decât aceea a artistului care se teme să se îndepărteze de arta prin care se exprimă. Nu exista nici pictură, nici sculptură nici poezie: există numai creație!] Umberto Boccioni, „Technical Manifesto of Futurist Sculpture” (1912) in: *Umbro Apollini*, ed Futurist Manifestos. London: Thames and Hudson, 1973, p. 64.

filmul experimental al lui Fernand Léger. Inventatorii muzicii din zgomote (*noise-music*) sau ai artei automate au încercat să-și facă filmele proprii. Scriitorii jucau în filme alături de prietenii lor. Producțiile erau ieftine și nesofisticate. În filmele futuriste, care aveau o poveste mai mult sau mai puțin convențională, deja erau sugestii care prefigurau faptul că filmul poate merge mai departe, spre abstracțiune.



16. Fernand Léger, *Ballet mécanique*, 1924

În Italia, în 1916, Marinetti împreună cu Bruno Corra, Emilio Settimelli, Arnaldo Ginna și alții lansează *Manifestul Cinematografului Futurist*, în care scriu:

> ONE MUST FREE THE CINEMA AS AN EXPRESSIVE MEDIUM in order to make it the ideal instrument of a new art, immensely vaster and lighter than all the existing arts[16].

Tânărul poet futurist, Vladimir Maiakovski, publică în revista Kino-Fot, manifestul intitulat *Cinema and Cinema*, în care afirmă:

> For you cinema is a spectacle.
> For me almost a *Weltanschauung.*
> Cinema – purveyor of movement.
> Cinema – renewer of literature.
> Cinema – destroyer of aesthetics.
> Cinema – fearless.

---

[16] [Trebuie să eliberăm cinematograful ca mijloc de expresie, pentru a face din el instrumentul ideal al unei arte noi, infinit mai vastă si mai subtilă decât toate cele existente.] F.T. Marinetti, Bruno Corra, Emilio Settimelli, Arnaldo Ginna, Giacomo Balla, Remo Chiti, *The Futurist Cinema (1916)*, trad R.W. Flint, https://soma.sbcc.edu/users/DaVega/NON_ACTIVE_CLASSES/FILMST_113/Filmst113_ExFilm_Movements/Futurism/The%20Futurist%20Cinema.pdf, accesat în 2018

> Cinema – a sportsman.
> Cinema – a sower of ideas.
>
> But – cinema is sick. Capitalism has covered its eyes with gold. Deft entrepreneurs lead it through the streets by the hand. They accumulate money by stirring the heart with whining little tales. We must put end to this. Communism must rescue cinema from its speculating guides.[17]

În mod sigur, futuriștii au văzut în cinematograf o unealtă vie, dinamică și populară. Ei au fost primii artiști moderni care au vrut să se exprime prin cinema, așa cum au fost primii care au creat decoruri pentru filmele narative timpurii ale avangardei (*Thais* – 1916 de Bragaglia). Mai târziu, în 1922, scenograful Grigori Kozîntsev, scenaristul Leonid Trauberg, criticul de artă G. Krîjițki și regizorul Serghei Iutkievici fondează *Fabrica actorului excentric*, școală avangardistă de interpretare teatrală și cinematografică. În manifestul ei, intitulat *Excentrism*, se susține necesitatea inovării limbajului artistic prin elemente iraționale, strigăte, comicitate excentrică, acrobație și cancan, trecând prin absurd și imposibil.

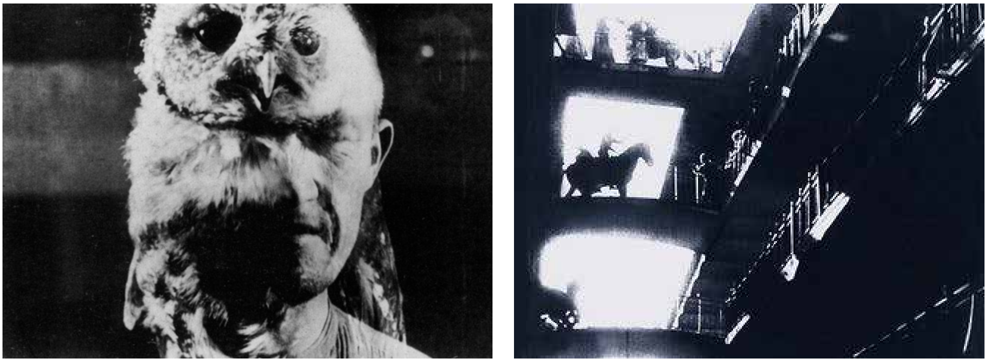
1.8 Avangarda rusă

Războiul, care dusese la destrămarea focarelor artistice din Europa occidentală, a contribuit la reunirea artiștilor ruși, Kandinsky, Pevsner și Gabo, la Moscova și Petrograd. Toți iau poziție față de realitatea socială. Poezia este din ce în ce mai mult asociată picturii și împărtășește același spirit dadaist, de refuz al realității, un „realism al nonsensului" (așa cum îl numește Edina

[17] [Pentru voi cinematograful e spectacol. Pentru mine e aproape o concepție despre lume. Cinematograful produce mișcare. Cinematograful întinerește literatura. Cinematograful demolează estetica. Cinematograful înseamnă îndrăzneală. Cinematograful e un atlet. Cinematograful e o propagare de idei. Dar cinematograful e bolnav. Capitalismul i-a aruncat un pumn de aur in ochi. Antreprenori dibaci îl plimbă pe străzi ținându-l de mână. Strâng bani, impresionând lumea cu meschine subiecte lacrimogene. Stării acesteia trebuie să i se pună capăt. Comunismul trebuie sa smulgă cinematograful din mâinile speculanților. Futurismul trebuie să producă evaporarea apelor stătute: stagnarea și moralismul], *THE FILM FACTORY Russian and Soviet Cinema in Documents 1896-1939*, edited By Richard Taylor and Ian Christie, New York, Routledge, 1988, 2002, p. 75.

Bernard), o judecată lucidă și lipsită de iluzii a artiștilor, în ce privește rolul lor într-o societate decadentă și frustrantă. Dominată la început de arta europeană, avangarda rusă va constitui un ferment al unora dintre cele mai importante mișcări artistice ale secolului al XX-lea, ca de exemplu: constructivismul, dadaismul și suprarealismul.

> Pentru prima dată în istorie, avangarda rusă pune sub semnul întrebării funcția ideală de catharsis: după artiștii avangardei ruse, arta nu mai are ca scop să permită omului a regăsi o armonie amenințată, esența ființării, ci, angajându-se în conflicte politice, să reflecteze și să devanseze, cu riscul expunerii unor rupturi, răsturnările ireversibile survenite în acest început de secol al XX-lea.[18]



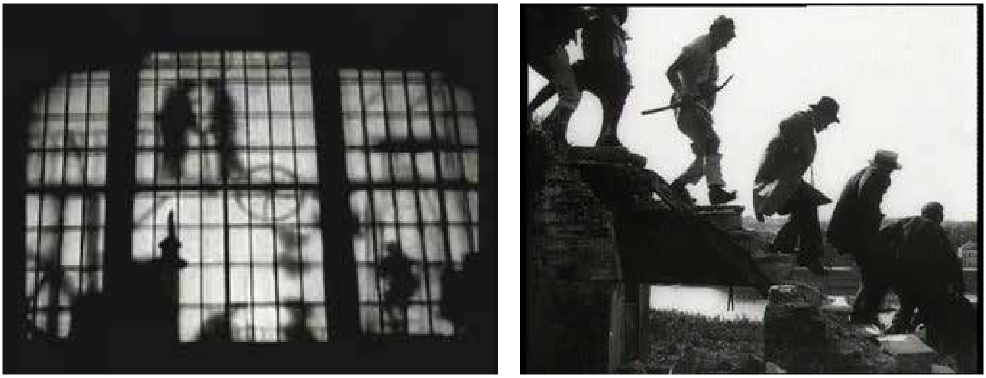
17. Sergei Eisenstein, *Greva (Stachka)*, 1924

Între cele două războaie mondiale, *modernismul progresiv*, cum îl numește profesorul Witcombe, a continuat să-și urmărească țelul, însă, de data aceasta, el este asociat cu alte forțe. Avangarda artistică a sprijinit în mod activ revoluțiile politice.

> The Russian Revolution had seemed at the time, and for a long time after, to be the answer to the progressive modernist's dream. Marxist communism was the boldest attempt yet to create a better society, adopting not a political democracy but an economic democracy which aimed at achieving economic equality. Communism offered the vision of universal freedom predicated on the freedom of ideas. Progressive modernist artists, in the imaginative freedom of their works, exemplified or encouraged this freedom. In 1932, however, under Josef Stalin, this freedom was sharply curtailed and modern art,

[18] Edina Bernard, *Arta Modernă 1905-1945, ed. cit.*, p. 55.

such as it was, was forced to adopt a more conservative form, known as Socialist Realism.[19]



18. Sergei Eisenstei, *Greva (Stachka)*, 1924



19. Vselvod Pudovkin, *Mama (Мать)*, 1926

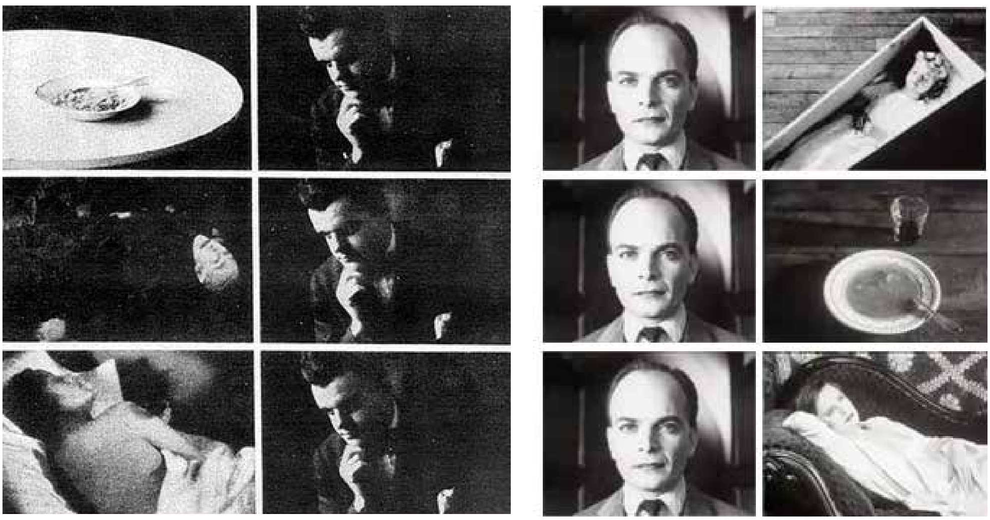
[19] [Revoluția Rusă a însemnat în acel timp, și mult după aceea, răspunsul pentru visul moderniștilor. Comunismul marxist a fost cea mai mare încercare de a crea o societate mai bună, adoptând mai degrabă o democrație economică decât una politică, ajungând astfel la o egalitate economică. Comunismul a oferit viziunea unei libertăți universale predicând libertatea ideilor. Artiștii modernist progresivi, în libertatea imaginativă a lucrărilor lor au exemplificat și au încurajat acest tip de libertate.], Christopher L.C.E. Witcombe, „Art for Art's Sake", http://witcombe.sbc.edu/modernism/politics.html, accesat în 05.06 2011.

1.9 Montajul asociativ sovietic

Liderii regimului sovietic credeau că filmul este o unealtă politică, iar producătorii de filme vedeau montajul ca pe un mijloc de a implica audiența în revoluția intelectuală.

Montajul sovietic va înlătura relația ierarhică între regizor și audiență, susținând faptul că spectatorul participă în mod activ în producerea semnificației. Regizorii ruși nu își ghidează spectatorii prin relația cauză-efect a filmului narativ, ci sunt interesați de înțelesul metaforic, surprins prin relația între două cadre diferite[20].

În 1923, regizorul sovietic Lev Kuleșov va experimenta „anatomia ideală”, alcătuind cu ajutorul montajului o imagine a unui om cu totul nou, pe baza unui material foarte real (mâini, trup, chip) aparținând însă unor persoane diferite. Această funcție creatoare a montajului este confirmată, o dată în plus, de alt experiment al său, ajuns celebru și cunoscut ca *efectul Kuleșov.*



20. Exploatarea *efectului Kuleșov*

În demonstrația teoriei sale, Kuleșov folosește un prim-plan unic pentru a genera trei impresii diferite. El alătură mai întâi un nud feminin pentru a sugera *dorința,* apoi scena uciderii unui om pentru a întruchipa ideea de *ură*

[20] Maria Pramaggiore, Tom Wallis, *Film: a Critical Introduction*, Laurence King Publishing, 2005, p. 194.

și, în sfârșit, scena unui ospăț pentru a sugera *lăcomia.* Fiecare dintre cele trei imagini influențează în mod diferit expresia de pe chipul neutru.

Exploatarea efectului Kuleșov a devenit un principiu de bază în activitatea celor trei mari regizori sovietici ai anilor 20: Vselvod Pudovkin, Dziga Vertov și Sergei Eisenstein.

> All three directors experimented with the notion that, just as audiences could drive an emotional meaning from the juxtaposition of two completely unrelated shots, so, too, they could understand political ideas.[21]

De asemenea, conceptul montajului tematic asociativ, susținut de Dziga Vertov în *Omul cu aparatul de filmat,* din 1928, poate constitui un exemplu pentru primele filme non-narative, urmând aceeași provocare ideatică a avangardei ruse, care este articularea ideilor abstracte.

1.10 Avangarda narativă

Scurtele filme experimentale realizate de futuriști, în jurul anului 1913, au inaugurat genul cine-poemului. Futurismul rus, de regulă, face distincție între limbajul poetic în cinema și cel în proză. Există multe versiuni ale acestei distincții. Shklovsky, în eseul său, *Poetry and Prose in the Cinema,* susține că proza și poezia în cinema sunt două genuri diferite. În așa-numitul *cinema poetic,* elementele formale predomină asupra celor de semnificație; cele dintâi sunt, totodată, acelea care determină compoziția, iar editarea lor se bazează pe elementul surpriză (de la un cadru la altul). În schimb, ceea ce se numește *cinema în proză* e întemeiat pe puterea de conectivitate a editării și a unei curgeri continue a cadrelor; editarea acestora se bazează pe așteptare (a ceea ce urmează) și pe certitudine. Trebuie spus însă că, în practică, cele două genuri nu pot fi separate într-un mod foarte ferm. Fiecare dramă are și elemente poetice, la fel cum multe dintre filmele de avangardă au elemente narative[22].

---

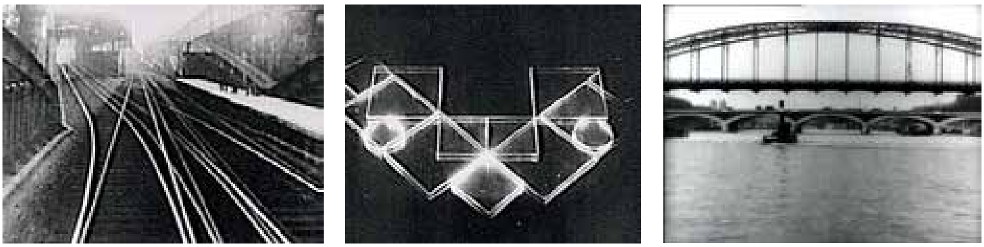
[21] [Toți cei trei regizori au experimentat teoria conform căreia, prin juxtapunerea a două cadre fără legătură, poate rezulta un efect emoțional prin care se pot transmite idei politice abstracte.] Maria Pramaggiore and Tom Wallis, *op cit.*, p. 190.

[22] A.L. Rees, *Film as Art,* Berkeley, Los Angeles, University of California Press, 2006, p. 34.

Avangarda narativă (așa cum a numit-o Richard Abel, autor al mai multor cărți despre începuturile filmului), a fost diversă și s-a manifestat în mai multe culturi. *Art-cinema* include filme ca acelea ale expresionismului german, ale școlii sovietice, ale impresionismului francez și ale unor independenți ca Gance, Murnau și Dreyer. La fel ca alți artiști care făceau film, acești regizori au rezistat tentației filmului comercial, în favoarea unui cinema cultural, egal cu celelalte arte ca expresie și adâncime.

Henri Chomette, fratele lui René Clair, în filmul său, *Jeux des reflets et de la vitesse*, din 1925, deschide calea urmată mai târziu și de alți artiști: aceea care era călăuzită de tendința de a abstractiza lumea vizibilă. Filmul lui este un tur al Parisului, făcut în mare viteză, prin tuneluri, de-a lungul șoselelor și al râului. Dintr-o anumită perspectivă, acest film poate aparține genului *proză*, pentru că urmează o mișcare continuă firească. Ceea ce îl face să fie *poem* este grăbirea ritmului și scurtarea timpului, ca un aspect formal. În acest sens, Chomette afirmă:

> Thanks to this rhythm, the cinema can draw from itself a new power which, abandoning the logic of facts and the reality of objects, generates a succession of unfamiliar visions inconceivable outside the union of lens and moving filmstrip, intrinsic or pure cinema, separated from all other elements, dramatic or documentary[23].



21. Henri Chomette, *Jeux des reflets et de la vitesse*, 1925

Oricum producerea unor filme de artă era o afacere nesigură în acea vreme. În plus, rețeaua de distribuție a acestor filme era limitată la cluburi și

[23] [Cu ajutorul ritmului, cinemaul poate ajunge de la ceea ce este, la o nouă putere care abandonează logica faptelor și realitatea obiectelor, generează o succesiune de viziuni neobișnuite (…). Dincolo de orice funcție dramatică sau documentară acesta este cinema pur.] Henri Chomette, în A.L. Rees, *op cit.*, p. 35.

societăți, situate, în general, în orașele mari. La baza răspândirii cinematografului de artă stau publicațiile de specialitate din acea vreme, în care se aflau cel mult unul sau două articole de acest gen. Temele dezbătute erau reînnoirea cinemaului prin poezia vizuală, care se obține pe două căi: abstracțiunea, pe de-o parte, și montajul pe de altă parte. Acestea vor revigora filmul clasic de ficțiune, pe care ei îl văd moral și sentimental, înclinat spre kitsch. Câteva rubrici specializate în filmul de avangardă găsim în revista de artă radicală, *De Stijl* (Olanda). Mai târziu au apărut reviste specializate cum ar fi *Close Up* (Elveția), *Film Art* (Anglia), *Experimental film* (America) și *Le Film, Le Journal de ciné- club, Cinéa, La Gazette des sept arts* (Franța). Pe lângă aceste publicații, mai existau cluburi unde se țineau conferințe și festivaluri destinate filmului de avangardă.

1.11 Mișcarea Dada și avangarda abstractă

Criza economică tot mai acut resimțită după Primul Război Mondial, mizeria socială, șomajul au generat tendințe și reacții diferite în rândul artiștilor. Aceștia, reuniți sub numele de mișcarea *Dada*, s-au afirmat în paralel în câteva țări din Europa și în New York. O mare parte dintre ideile acestei mișcări au fost o reacție la industrializare și, mai ales, la industria războiului. Ei au continuat să demonstreze în favoarea unei arte al cărei conținut să fie limpede, fie că e unul politic sau unul psihologic. Negând normele estetice afirmate până atunci, inclusiv cele ale cubismului și futurismului (care, deși sunt încă dominate de formalism, prefigurează criza reprezentării), dadaiștii cultivă o artă a nonsensului și a întâmplătorului. Scopul lor era de a distruge valoarea comercială a operei de artă. „La *Cabaret Voltaire*, noi începem prin a șoca bunul gust, opinia publică, educația, muzeele, pe scurt tot ce este prestabilit”, afirmă Marcel Iancu.

> The First World War showed that modernism’s faith in scientific and technological progress as the path to a better world was tragically misguided. For the Dada artists, the ‘Great War’ signaled the failure of all modernist art. It

> may be claimed that Dada marks the emergence of a post-modernist cast of mind.[24]

Dada, un cuvânt fără sens, sau mai degrabă cu sensuri multiple, inventat în 1916, în Elveția, la Zurich, este numele unei mișcări de protest mai amplă și mai puternică decât futurismul, care a inspirat-o în parte. Dacă futuriștii vedeau în război o *apoteoză a mașinii,* fiind în consens cu propria lor logică, dadaiștii au fost opusul lor promovând „o artă nebună pentru o lume nebună"[25]. Hugo Ball, cu ocazia unei petreceri în *Cabaret Voltaire*, a recitat manifestul său întitulat *Dada*, un discurs legat mai mult de necesitatea unui nou concept și denumirea mișcării. În 1918 însă, Tristan Tzara a scris adevăratul manifest, considerat cel mai important dintre cele care au urmat după 1916. Prin acest program, el afirmă starea de spirit pe care o aveau artiștii la vremea aceea, referindu-se la pierderea încrederii în cultura tradițională și nevoia unui nou început, după o necesară operațiune de eliminare, ștergere a tot ce îi preceda: *tabula rasa.*

> You will never be able to tell me why you exist but you will always be ready to maintain a serious attitude about life. You will never understand that life is a pun, for you will never be alone enough to reject hatred, judgments, all these things that require such an effort, in favor of a calm level state of mind that makes everything equal and without importance.[26]

Între promotorii antimodernismului, artistul care ar putea fi văzut ca fiind cel mai articulat și mai puternic este Marcel Duchamp. Prin arta sa, el aduce

---

24 [Primul război mondial a arătat că încrederea moderniștilor în progresul științific și tehnologic ca o cale spre o ‚lume mai bună' a fost total nechibzuită. Pentru dadaiști, războiul mondial a semnalat, de asemenea, un eșec al artei moderne, s-ar putea spune că mișcarea Dada, de fapt marchează apariția post-modernismului.] Christopher L.C.E. Witcombe, *Art for Art's Sake*, http://witcombe.sbc.edu/modernism/artsake.html

25 A.L. Rees, *op. cit.*, p. 42.

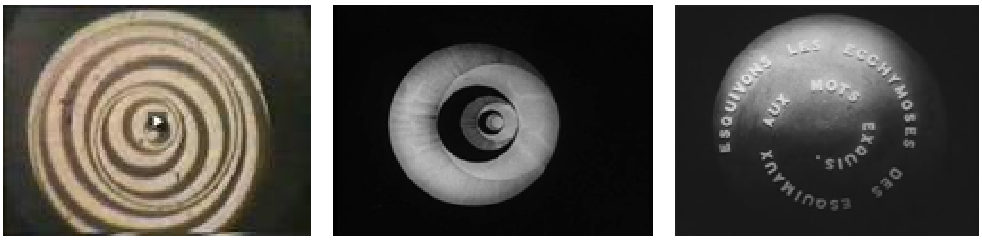
26 [N-o să puteți niciodată să-mi spuneți de ce existați, dar întotdeauna o să fiți gata să vă mențineți o atitudine foarte serioasă despre viață. Nu o să înțelegeți niciodată că viața este ca un *joc de cuvinte*, pentru ca voi nu veți fi niciodată atât de singuri ca să puteți respinge ura, judecățile, și toate aceste lucruri care necesită atât de mult efort , în favoarea unui calm care face totul egal și fără importanță.] Tristan Tzara, *Lecture on Dada* [1922], trad. Robert Motherwell, [online] http://www.english.upenn.edu/~jenglish/English104/tzara.html

un atac frontal ideilor și principiilor esteticii moderniste, dominate de un formalism în care reprezentarea devine un exercițiu intelectual estetic[27]. În 1913, cu lucrarea sa, *Roata*, își începe seria de *obiecte găsite* sau *ready-mades*. Cu aceste produse industriale banale, mutate din contextul lor original și cu un titlu total opus funcțiunii lor, Duchamp își exprimă profundul dispreț față de concepția burgheză, *artă pentru artă,* vehiculată în modernism.



22. Marcel Duchamp: *Fântâna*, 1917 (stânga), *Roata*, 1913 (dreapta)

În 1915, ajunge în Statele Unite ale Americii. Aici, în mijlocul unui grup de pictori din jurul galeriei *Stieglitz*, adoptă o atitudine așa numită *anti-artistică,* o mișcare paralelă cu dadaismul din Zurich. În 1917, în cadrul expoziției *The Independent Show* din New-York, el își șochează publicul cu lucrarea intitulată *Fântână* (un pisoar răsturnat).



23. Marcel Duchamp, *Anémic Cinéma*, 1926

Din 1920, preocupările sale se îndreaptă mult spre arta optică și arta kinetică. Împreună cu Man Ray, Duchamp a construit acele *Plăci rotative de*

[27] John Paoletti, „Art" in *The Postmodern Moment: A Handbook of contemporary in the arts*, ed. Stanley Trachtenberg, Westport, Greenwood Press, 1985, pp. 53-70.

sticlă – plăci dreptunghiulare de sticlă, pe care erau desenate fragmente de cerc concentrice – ele nefiind considerate lucrări de artă, ci experimente optice. Duchamp folosește tehnica filmului pentru a-și înregistra experimentele optice.

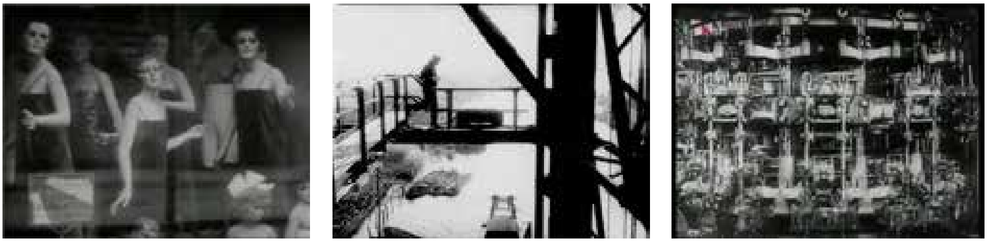
Această căutare a unei libertăți totale a mijloacelor de expresie căreia i se consacră artiștii își găsește paralela în opiniile politice de extremă stângă, manifestate îndeosebi de reprezentanți ai dadaismului german, cum sunt Richard Huelsenbeck și Wieland Hertzfelde. Mișcarea Dada a avut două laturi: una pacifistă, cochetând cu misticismul, care îi include pe: Hans Arp, Marcel Iancu, Viking Eggeling si Hugo Ball (această latură era, de asemenea, conectată cu școala de dans *Euritmic Laban-Wigman* de lânga Ascona); o a doua latură a acestei mișcări, mai radicală, mai implicată în politică, susținătoare a ideilor lui Nietzsche, care îi cuprinde pe Richard Huelsenbeck și Wieland Hertzsfelde.

1.12 Filmul abstract, absolute film sau pure cinema

În Germania, în special după Primul Război Mondial, s-a format o mișcare de mari proporții, dedicată raționalismului abstract și artei constructiviste. Pornind de la ideile emise de Kandinski, în *Despre spiritual în artă,* prin care se găsesc corespondențe între arte și simțuri, aceasta aripă a avangardei, foarte idealistă, vedea în film scopul utopic al unui *limbaj universal de forme pure.* Pentru *abstracții puri,* analogiile muzicale aveau o rezonanță deosebită. Sintagma *absolute film* a fost atribuită prin analogie cu expresia *absolute music*; aceasta se referă la *Concertele brandenburgice* ale lui Bach, care nu au nicio referință la poveste, poezie, dans sau la orice alte lucruri, în afara elementelor esențiale ca *armonia, ritmul și melodia.*

Cinemaul, mai mult decât muzica, pare a fi dominat de funcții ca acelea ale documentarului, ficțiunii etc. *Filmul absolut,* prin contrast, ar prezenta lucruri care ar putea fi exprimate exclusiv prin mijloace specifice cinematografului: o dinamică fluidă a imaginii și un ritm susținut prin editare sau alte mijloace cinematice. În timp ce suprarealiștii explorau iraționalitatea, artiștii care au ales să se exprime prin film au preferat să cutreiere tărâmul

abstracțiunii, curățat în cât mai mare măsură de tot ce ține de realitatea concretă. Astfel Man Ray, Walter Ruttmann și Hans Richter au conturat expresia filmului abstract. Filmele lor au abandonat figurile umane cu care eram obișnuiți până acum și au acordat atenție figurilor grafice. Animația formelor geometrice sugerează mai mult niște picturi în mișcare.



24. Walter Ruttmann, *Berlin: Symphonie der Großstadt*, 1927

Deja în 1910, futuristul italian Arnaldo, frații Ginna și Bruno Corra au făcut cel puțin nouă filme, pictând elemente direct pe peliculă. Din păcate, ele s-au pierdut la fel ca cele ale germanului Hans Stoltenberg; ne putem face însă o idee despre ele după notele scrise care au rămas. Aceste experimente erau îngreunate de faptul că artiștii aveau un acces limitat la echipamentul și la tehnologia cinematografiei. Primii artiști experimentali au învățat din încercări și erori; tocmai de aceea creațiile lor sunt de multe ori confuze în ce privește tehnica folosită. Alți artiști au făcut planuri pentru filme abstracte, care însă nu au fost niciodată realizate[28].

Leopold Survage, parizian, prieten cu Picasso și Modigliani, a pictat câteva sute de imagini secvențiale, *Colored Rhytm*, cu speranța că ele ar putea fi filmate, dar nu a reușit să găsească procesul filmului color, înainte de Primul Război Mondial.

Walter Ruttmann a fost primul artist de formație care renunță la pictura abstractă în ulei, declarând filmul ca fiind mediul artistic al viitorului. La primul său film, *Opus 1,* Ruttmann însuși a interpretat partea muzicală la violoncel, în câteva orașe germane, în anul 1921.

[28] William Moritz, „The Absolute film”, *Lecture notes*, WRO99, Media Art Biennale, Wordaw, Poland 1999, [online] http://iotacenter.org/the-absolute-film/



25. Leopold Survage, studii pentru *Ritmuri colorate*, 1913

Oskar Fischinger, văzând repetițiile pe care le făcea Ruttmann cu *Opus 1,* s-a hotărât să se dedice „muzicii vizuale”, experimentând animația din lut și ceară, alături de cea desenată. Fishinger a folosit cinci proiectoare de 35 mm (trei dintre ele formând un triptic, iar cele două din lateral proiectând efecte cromatice) ca să proiecteze imagini pictate geometric. Deasupra și dedesubtul tripticului, câteva reflectoare vor schimba ambianța cromatică a scenei.



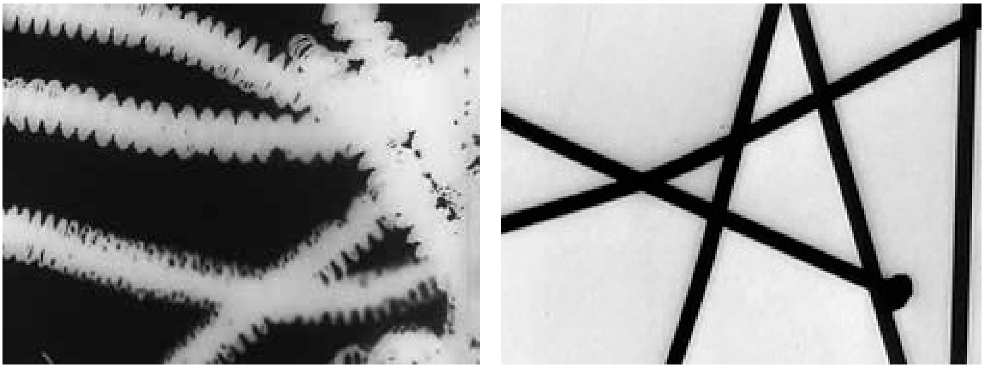
26. Viking Eggeling, *Symphonie Diagonale*, 1925

În 1923, pictorul suedez Viking Eggeling, reprezentant al filmului de avangardă german, împreună cu prietenul său dadaist, Hans Richter, investighează legătura între armonia picturală și cea muzicală. În 1925, la Berlin, împreună cu alți membri ai mișcărilor Dada și Bauhaus, în cadrul unui eveniment marca *November Group*[29], își prezintă filmul *Diagonal Symphonie* (*Simfonie diagonală*). Ca o continuare a experimentelor sale în pictură, Eggeling va

[29] November Group este format la sfârșitul anilor 1918, ca o reacție la Revoluția Germană din Noiembrie. Membrii săi au organizat numeroase evenimente în afara artei plastice: concerte de muzică contemporană și proiecții de filme. Printre membrii săi se află și El Lissitzki, Wassily Kandinsky, Paul Klee, Kathe Kollwitz ș. a.

realiza ceea ce Apollinaire definea a fi „arta nouă a picturii în mișcare”. Acest film a avut, din păcate, o singură vizionare, după care a trebuit să mai treacă 20-30 de ani ca să fie văzut din nou.

Diagonal Symphonie prezintă o succesiune ritmică de forme pure, acompaniată de fragmente din simfoniile lui Beethoven, care va rămâne unică în istoria filmului abstract[30]. Alte opere făcute în aceeași perioadă de Richter, Ruttmann și Fischinger apelează la același concept, cel al picturii în mișcare, cel al vizualizării muzicii: *Opus I-IV* (Ruttmann), *Rhytmus* (Richter), *Thèmes et variations* (Dulac), *Ballet mécanique* (Léger). Pictatul direct pe film cadru cu cadru a fost înlocuit după Primul Război Mondial de tehnica animației, când desenele pe hârtie au fost fotografiate cadru cu cadru, animația și filmul abstract fiind dominate de avangarda germană din perioada 1919-1925.



27. Man Ray, *Le retour à la raison*, 1923

Deși, istoric vorbind, *filmele absolute* aparțin mișcării *dada*, fiind catalogate ca fiind filme dadaiste, Rees susține că, la fel ca în cazul filmelor cubiste, care sunt capabile să se materializeze abia câțiva ani după evenimente (*Ballet mécanique* al lui Leger, din 1924), lucrările lui Egelling și Richter trebuie privite într-un context mai larg, cel al artei abstracte[31]. Pentru o atmosferă mai aproape de mișcarea Dada, este necesar să ne întoarcem la Réne Clair și în special la Man Ray. Aceștia au reprezentat o latură ludică, onirică si ironică a spiritului Dada. Ei nu au avut de-a face cu Cabaret Voltaire din Zurich, ci

[30] “The ten minutes which remain are unique in the history of abstract film” A.L. Rees, *A History of Experimental Film and Video, ed. cit.*, p. 37.

[31] *Ibid.*, p. 38.

sunt mai aproape de manifestările din Paris, susținute de Tristan Tzara și Picabia, în 1921. Filmele lui Man Ray, făcute în spiritul anti estetic specific dadaismului, anticipează următoarea mișcare artistică în film, anume suprarealismul[32].

În aceeași perioadă, se afirmă orientări novatoare și în domeniul muzicii, când însuși termenul de sunet muzical a suferit modificări substanțiale. *Disonanță, atonalitate* și *sincretism* devin noțiuni estetice, precum cele consacrate: *frumos, urât, clasic, neoclasic.* Apare *serialismul* ca sistem de reguli și principii de organizare sonoră, având ca unitate de bază seria de sunete și intervale. În 1923, Arnold Schonberg, în cele *Cinci piese pentru pian*, aplică practic sistemul serial-dodecafonic.

1.13 Suprarealismul

În 1923, la Paris, în cadrul unei întâlniri organizate de Tristan Tzara, are loc *marea schismă* a dadaismului și nașterea suprarealismului. În cadrul acelui eveniment, numit *La soirée du cœur à barbe* (când are loc și proiecția filmului *Le retour à la raison* de Man Ray), inițiatorul noii mișcări suprarealiste, Louis Breton, se ceartă cu fondatorul mișcării Dada, care era deja fărâmițată. Cu toate acestea, dadaismul i-a deschis lui Breton noi perspective, afirmă Edina Bernard:

> …el caută prin distrugerea imaginilor stereotipe, să redea realitatea visului și a dorinței. Întâlnirea sa cu Freud, în 1921, alături de revelația artelor africane și oceanice îi permit să îmbogățească nihilismul dada cu referințe senzuale și sexuale.[33]

Inițial, a fost o activitate sporadică a unor poeți ca André Breton, Louis Aragon, Philippe Soupault și alții, care experimentează dicteul automat. Suprarealismul se conturează însă, ca mișcare unitară, odată cu *Manifestul suprarealismului* al lui André Breton, apărut la 1 decembrie 1924, în primul număr al revistei *La révolution surréaliste.* Breton însuși definește suprarealismul

---

[32] A.L. Rees, *op. cit.*, p. 39.

[33] Edina Bernard, *Arta Modernă 1905-1945, ed. cit.*, p. 92.

ca fiind un automatism psihic pur, prin care se intenționează exprimarea funcției gândirii, verbal ori în scris. Gândul dictează în absența oricărui control exercitat de logică, și în afara oricăror preocupări estetice sau morale[34].



28. Man Ray, *Le retour à la raison*, 1923

Prin manifestul său, Breton reevaluează importanța subconștientului care eliberează imaginația de constrângerile raționale. Inspirat de teoriile freudiene, propune scrierea automată și asocierile simbolice specifice lumii viselor, ca mijloace de descătușare a forței creatoare a subconștientului.

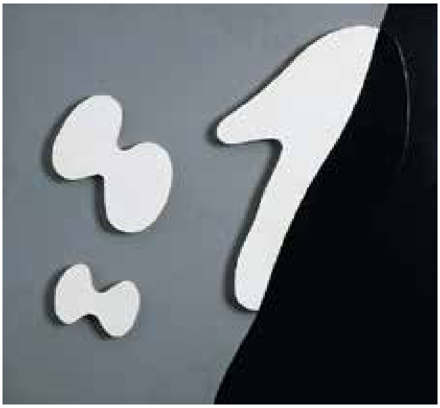
> We are still living under the reign of logic, but the logical processes of our time apply only to the solution of problems of secondary interest. The absolute rationalism which remains in fashion allows for the consideration of only those facts narrowly relevant to our experience. Logical conclusions, on the other hand, escape us. (...) In the guise of civilization, under the pretext of progress, we have succeeded in dismissing from our minds anything that, rightly or wrongly, could be regarded as superstition or myth; and we have proscribed every way of seeking the truth which does not conform to convention. It would appear that it is by sheer chance that an aspect of intellectual life - and by far the most important in my opinion — about which no one was supposed to be concerned any longer has, recently, been brought back to light.[35]

[34] *Ibid.*, p. 93.

[35] [Încă trăim în imperiul logicii, dar procesul logic în zilele noastre se aplică doar în soluționarea problemelor de interes secundar. Raționalismul absolut care se poartă, ne permite să luăm în considerare numai factori prea puțin relevanți experiențelor noastre. Concluziile logice pe de altă parte ne scapă. (...) Sub masca civilizației și pretextul progresului, am re-



29. Joan Miró, *Peisaj catalan*, 1924



30. Hans Arp, *Cravate și cap,* 1925



31. Salvador Dali, *Persistența memoriei,* 1930

ușit să scoatem din mințile noastre tot ce în mod corect sau greșit ar putea fi privit ca superstiție sau mit și am eliminat orice cale de căutare a adevărului, care nu este conformă convenției. S-ar putea ca doar din pură întâmplare acest aspect al vieții intelectuale, care este de departe cel mai important după părerea mea și de care nimeni nu pare a fi interesat, a fost recent scos la lumină.] André Breton, „First Surrealist Manifesto”, în Patrick Waldberg, *Surrealism*, [colecția] World of Art, Thames& Hudson, 1997, pp. 66-75.

În cadrul suprarealismului, se afirmă două tendințe, susține curatorul Michael S. Bell. Cea dintâi îi cuprinde pe adepții *automatismului*, inspirați de teoriile lui Jung; aceștia sunt mai mult orientați spre sentiment și sunt mai puțin analitici, nu consideră imaginile subconștientului ca fiind încărcate cu semnificație, ci ele trebuie pur și simplu acceptate. Provenind din tradiția Dada, ei cred că abstracționismul este unica modalitate de a aduce în lumină imaginile subconștientului. Între promotorii acestor tendințe îi putem aminti pe: Miró, Arp, Duchamp, Masson, Matta. Automatismul este sursa pentru *action painting* și pentru *expresionismul abstract* de mai târziu.



32. De Chirico, *Piazza d'Italia*, 1913

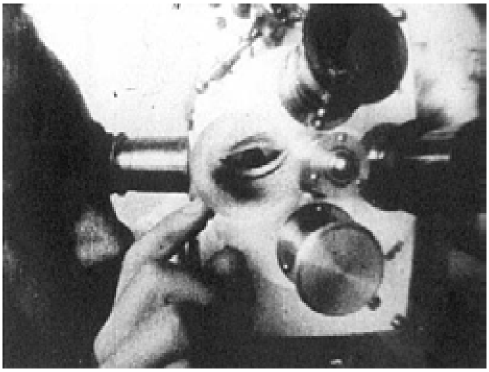


33. Rene Magritte, *Rape*, 1935

A doua tendință este aceea a suprarealiștilor *veristici*: ei consideră automatismul un mijloc de a permite imaginilor subconștiente să iasă la suprafață, astfel că semnificația lor poate fi descifrată ulterior prin analiză. Totodată, ei văd în aceste imagini o legătură cu realitățile abstract spirituale. Pentru ei obiectele sunt metafore, iar prin metafore poate fi înțeleasă lumea fizică. Suprarealismul veristic este o formă de artă academică reprezentațională, a cărei intenție este de a explora lumea interioară subiectivă în locul celei exterioare obiective. Printre reprezentanții săi cei mai însemnați, îi putem numi pe Dali, de Chirico și Magritte[36].

[36] Michael S. Bell, specialist în artă americană, cercetător al fenomenului suprarealist [online] http://www.gosurreal.com/history.htm, accesat 04.03.2011

Filme ca *Le retour à la raison*, din 1923 și *Emak-Bakia* (1926) de Man Ray, *Anémic Cinéma* de Marcel Duchamp și *Filmstudie* de Hans Richter, din 1926, au fost revendicate atât de dadaiști cât și de suprarealiști. Dar, în timp ce dadaismul urmărește *„obținerea cinematografului pur”* prin exerciții abstracte și căutări exclusiv formale, suprarealismul dezvoltă o serie de stări de spirit care se deduc una din cealaltă, fiind asemănătoare șirului gândurilor.

34. Man Ray, *Emak Bakia*, 1926

Confuzia dintre dadaism și suprarealism este totuși scuzabilă, deoarece ele pot fi considerate două etape ale aceleiași mișcări novatoare. Pe lângă faptul că acestea au o mulțime de puncte comune (spre exemplu, ambele renunță la drama clasică, la poveste), au și reprezentanți pe care îi revendică în egală măsură. Un bun exemplu este Germaine Dulac, care a trecut de la stilul narativ impresionist din *La souriante Madame Beudet* (*Surâzătoarea doamnă Beudet*), din 1923, la stilul suprarealist din *Coquille et le Clergyman (Scoica și popa),* 1928. Cel din urmă e făcut într-o manieră care evoca visul, pe un scenariu freudian, brodat pe tema complexului lui Oedip. Majoritatea filmelor suprarealiste s-au îndepărtat de viziunea retiniană a formelor în mișcare, îndreptându-se către un cinema critic și contestatar, în care conexiunile între imagini sunt neștiute, iar sensul și semnificația sunt puse sub semnul întrebării.

Văzute astăzi, filmele suprarealiștilor au o anume „patină” sau, mai degrabă, o „aură specifică”, datorită popularității și faimei pe care o are însuși suprarealismul. Privite în contextul mai larg al istoriei artei, aceste filme reprezintă documente ale mișcării suprarealiste. În același timp, o parte a acestui curent continuă să supraviețuiască în cultura noastră contemporană.

Suprarealismul nu este doar cel mai popular și larg răspândit curent artistic dintre toate mișcările moderne; el este totodată una dintre cele mai influente mișcări din lumea modei, a reclamei și a industriei filmului, care își exercită în mod continuu influența asupra artei contemporane. Dacă cinematograful suprarealist este adesea înțeles ca fiind în căutare de excesiv și spectaculos, grupul suprarealist era de fapt fascinat de găsirea miraculosului în banal.



35. Germaine Dulac, *Coquille et le Clergyman*, 1928

Filmele suprarealiștilor apelează arareori la efecte speciale și la fel de rar se întâmplă să cultive tehnica iluziei, afirmă A.L. Rees. Aceste efecte apar mai târziu, în special la regizori influențați de acest curent, ca: Walerian Borowczyk, frații Quay, Terry Gilliam și David Lynch.



36. David Lynch, *The Elephant Man (Omul elefant)*, 1982

Specificul cineaștilor suprarealiști constă, de fapt, în evitarea programatică a unui montaj cursiv și ritmic. Această discontinuitate nu se oprește doar la imaginea vizuală. Odată cu apariția filmului sonor, codurile lingvistice scrise sau vorbite măresc și ele distanța dintre cuvânt, semn și obiect, continuând atacul împotriva naturalismului filmelor comerciale de tip hollywoodian[37].

---

[37] A.L. Rees, *op. cit.*, p. 43.



37. David Lynch, *The Elephant Man*, 1982

Un Chien Andalou, realizat în 1927, în doar șase zile, de Salvador Dali împreună cu Luis Buñuel, a fost si este cel mai faimos și cunoscut film suprarealist. Intenția autorilor a fost să șocheze și să provoace încă de la prima scenă. Filmul conține imagini și evenimente izvorâte din visuri și dorințe subconștiente, printr-o reprezentare cinematografică a timpului și a spațiului dislocate și confuze, în afara unei progresii narative logice. Binecunoscuta scenă brutală a ochiului unei femei, secționat de bisturiu, este precedată de intertitlul *Odată ca niciodată*; imaginea unor furnici ieșind din orificiul unei palme, ca și scenele de iconografie religioasă asociate celor sexuale reprezintă o respingere programatică a raționalului în favoarea iraționalului, izvorâtă din lumea visului.





38. Luis Buñuel &Salvador Dali, *Un Chien Andalou (Câinele Andaluz)*, 1927

> *Singura noastră regulă este foarte simplă: Nicio idee sau imagine care ar putea aduce cu sine o explicație rațională nu este acceptată. A trebuit să deschidem porțile spre irațional, ca să păstrăm acele imagini care ne surprind, fără a încerca să explicăm de ce.* (Luis Buñuel)



39. Luis Buñuel & Salvador Dali, *Un Chien Andalou (Câinele Andaluz)*, 1927

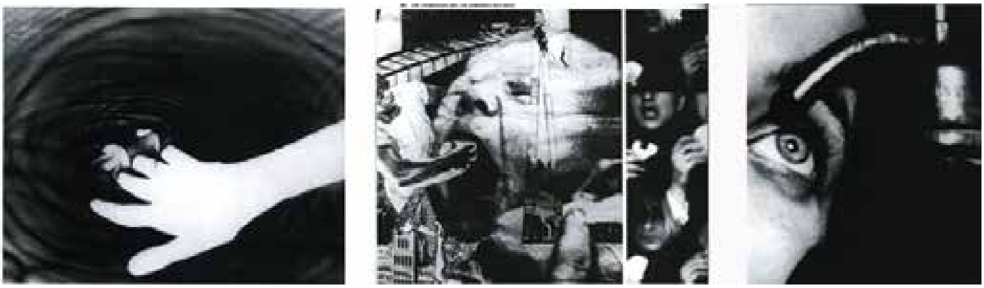
1.14 Ecouri ale mișcărilor de avangardă în restul Europei

Mișcarea de avangardă în lumea filmului, înainte de Al Doilea Război Mondial a fost internațională în intențiile ei; deși Parisul și Berlinul reprezentau epicentrele ei, ideea cinemaului abstract și suprarealist s-a răspândit înspre Olanda, Belgia, Polonia, Cehoslovacia, Statele Unite ale Americii, Anglia și Japonia.

Diversitatea reflectată în căutarea unui limbaj non-comercial semnifică faptul că nu există un singur model al filmului de avangardă. Reverberații neașteptate ale acestor tendințe s-au manifestat și în afara epicentrelor acestora. Ca exemple, îi putem aminti pe Charles Dekeukelaire în Belgia și László Moholy-Nagy, cu filmul său abstract din1930, *Black-Grey-White,* în Ungaria. În Varșovia, dar și în unele orașe mai importante din Polonia, filmele de avangardă circulă printre entuziaștii artei moderne. De remarcat sunt filmele cu nuanțe dada și suprarealiste ale soților Stefan și Franciszka Themerson: membri ai mișcării constructiviste, ei au fost unii dintre cei mai importanți reprezentanți ai filmului experimental polonez. Din opera lor s-au păstrat doar trei filme: *Adventures of a Good Citizen,* din 1937, și cele două făcute în exil, în timpul celui de-Al doilea Război Mondial, în Anglia: *Calling Mr.Smith* și *The Eye and the Ear.* Celelalte filme sunt cunoscute doar din descrieri și fotograme (*Pharmacy, Europa, Musical Moment, Short Circuit*). Spre exemplu, „acest film pe de-a întregul inovator a născut controverse”, susține criticul Seweyn Tross, simpatizant al avangardiștilor:

> Escapism from content into the area of pure a form in *Pharmacy* was for us a new and interesting experiment. It showed the Polish public, which did not know of foreign avant-garde films, the emotional value of cinematic image itself, irrespective of the content.[38]

Ultimele lor filme, făcute în Londra în timpul Celui de-al Doilea Război Mondial, au un mesaj puternic împotriva războiului. *Calling Mr.Smith* (1944) este un atac propagandistic împotriva brutalității naziste, cu intervenții asupra sunetului si culorii. *The Eye and the Ear* (1945), în contrast, este o evocare lirică a sincronizării între artele vizuale și muzică, concluzionând emblematic această perioadă printr-o întoarcere la origini, la filmele abstracte din 1920.



40. *Stefan și Franciszka Themerson*

Fără îndoială, între cele două războaie mondiale, modernismul a reușit să promoveze o viziune a unui viitor mai bun. El a continuat să vadă tradiția și trecutul ca fiind acelea care încătușează libertatea expresiei artistice. Suprarealiștii, înainte de război, erau încă adepții credinței moderniste că arta lor ar putea influența destinul uman și ar putea schimba lumea. După Al Doilea Război Mondial, acest optimism a fost, din păcate, destul de greu de susținut și, odată cu apropierea Războiului Rece și sub amenințarea constantă a distrugerii nucleare, orice fel de viitor părea sumbru[39].

---

[38] [Eliberarea de conținut și pătrunderea în ținutul formei pure a filmul *Pharmacy* a fost pentru noi un experiment interesant și nou. El arată publicului polonez, care nu a cunoscut filmele străine de avangardă, valoarea emoțională a imaginii cinematografice în sine, detașată de conținut.], Seweryn Tross, în Marcin Gizycki, *Polish Art Studies* VIII, 1987 [online] www.luxonline.org.uk/articles/the_films_of_stefan_and_franciszka_themerson

[39] Christopher L.C.E. Witcombe *Modernism and Politics* [online] http://witcombe.sbc.edu/modernism/politics.html

Pentru András Bálint Kovács, scopul privirii critice specifice avangardei în film nu era de a demola anumite tradiții, ca în celelalte arte, pentru că cinematografia abia atunci se conturase ca mediu de exprimare. Ei nici măcar nu s-au revoltat împotriva cinematografiei narative de masă, ci erau preocupați să scoată la iveală potențialul artistic al acestui mediu, ca să creeze versiuni cinematografice ale avangardei artistice din domeniul artelor plastice, literatură sau teatru. În mod simplu, ei doreau să așeze cinematografia, cu formele ei vizuale și narative, în patrimoniul cultural al modernismului.

Expresionismul german și suprarealismul au avut cel mai mare impact și cea mai durabilă influență asupra cinematografiei narative. Aceste filme respectau principii clasice, nu erau, în mod pronunțat, subversive. Nici impresionismul francez nu a negat întru totul elementele de construcție narativă, ci ilustrația dramei teatrale, pledând, mai degrabă, pentru un ritm dictat de poetica vizuală. Cei care au căutat *forma pură* și s-au îndepărtat de reprezentarea realității, îndreptându-se spre o artă pur cinetică și vizuală, au fost reprezentanții *avangardei abstracte*, adepți ai opțiunii deliberate de renunțare la funcția narativă a cinematografiei[40].

1.15 Concluzii

- Nașterea cinematografiei, care culminează în 1895 cu prima proiecție a fraților Lumière la Paris, însumează două mari direcții de cercetare: pe de-o parte, este vorba de redarea *iluziei mișcării* și de dispozitivul necesar proiecției cinematografice, iar pe de altă parte – performanța surprinderii realității „obiective" pe un suport fix, care poartă numele de *fotografie*.
- Principiul de bază în existența iluziei mișcării este fenomenul persistenței retiniene, pe care-l regăsim în mai multe studii științifice de-a lungul istoriei. Pe baza acestui principiu s-au construit, în timp, mai multe dispozitive de redare a mișcării: *phenakistiscop, stroboscop, zootrop sau praxinoscop.*

[40] András Bálint Kovács, *Screening Modernism, European Art Cinema, 1950-1980, ed. cit.*, pp. 17-19.

- Fotografia funcționează și ea pe baza unui principiu cunoscut încă din Antichitate. Camera obscură era folosită încă din Renaștere la transpunerea unei imagini tridimensionale pe suport bidimensional, evoluția fotografiei concentrându-se în mod special pe înregistrarea imaginii proiectate pe suport fotosensibil.
- Conjuncția iluziei cinematice cu fotografia se va produce în momentul când George Eastman, cel care a fondat compania Kodak în 1884, înlocuiește placa de sticlă cu rola de film din hârtie emulsionată, astfel punându-se bazele invenției filmului cinematografic.
- În primii ani ai cinematografiei, publicul nu avea de-a face cu filmul ca artă, ci, mai degrabă, ca un mediu de înregistrare. Fascinația filmelor de început consta în mișcarea obiectelor în cadru, încercând să semene cât mai mult cu realitatea. Acțiunea trebuia să fie cuprinsă în interiorul marginilor ecranului, astfel încât secționări ale corpului, precum și folosirea detaliilor, care taie afară părți din ceva, erau considerate erori grave.
- David Wark Griffith a fost primul care a transformat neajunsul limitelor ecranului în avantajul deținerii unui rol activ în nararea povestirii. Divizând un eveniment în fragmente și înregistrând fiecare fragment din unghiurile cele mai avantajoase, el a reușit să conducă atenția spectatorului, asigurând controlul asupra intensității dramatice a subiectului. Acest lucru a dus la dezvoltarea unui gen cinematografic dominant, de care se va servi cinematografia de masă pentru producerea iluziei dramatic–narative.
- Noua funcție de reproducere realității, pe care o va avea fotografia, de acum încolo, va influența drumul artelor vizuale. Fiindcă nu mai era nevoie de funcția pur descriptivă a artelor vizuale, genuri artistice precum portretul academic dispar, artistul având un nou rol, cel de *interpret*, desprinzând pictura de realismul de școală.
- *Impresionismul*, care marchează începuturile artei moderne, trădează aceleași preocupări pentru surprinderea momentului care se reflectă și în preocupările științei pentru fotografie și reprezentarea mișcării.

- *Cubismul* și cinematografia, deși împart același timp istoric, dezvoltă manifestări diferite. În timp ce cubismul tinde către simultaneitate și fragmentare, cinematografia dezvoltă un limbaj narativ cursiv construind un continuum imaginar.
- *Futurismul* a fost influențat de cercetările lui Marey și Muybridge din perioada premergătoare apariției filmului. Pentru ei, arta trebuie să meargă mai departe de pictură, sculptură și alte forme convenționale de artă. Futuriștii sunt primii care văd în cinema un mijloc de expresie, căutând să-l elibereze de tendințele speculativ melodramatice create de exploatarea sa profitabilă.
- *Avangarda rusă* acordă o importanță deosebită montajului ca mijloc formator și de expresie plastică. *Efectul Kuleșov* sau *montajul intelectual* sunt concepte cunoscute, formulate în anii de început ai cinematografiei de către regizorii sovietici, care, remarcând puterea de sugestie a două cadre alăturate, experimentează comunicarea noțiunilor abstracte. Ei vedeau montajul ca fiind un mijloc de a implica publicul în revoluția intelectuală și politică.
- Futurismul rus face primele distincții între limbajul poetic și proza în cinema.
- Aflate sub denumirea generică de *avangarda narativă* filmele care experimentează un limbaj formal, dar conțin și elemente narative sau respectă o desfășurare cronologică, de la expresionismul german la impresionismul francez, deschid drumul cine-poemului sau al lirismului cinematografic. Un exemplu reprezentativ pentru genul cine-poemului este: *Jeux des reflets et de la vitesse* de Henri Chomette.
- Mișcarea *Dada* are o influență puternică asupra *avangardei abstracte*; aceasta, pornind de la ideile lui Kandinsky, prin care se găsesc corespondențe între arte și simțuri, experimentează un limbaj universal de forme pure. E un limbaj care, cu ajutorul analogiilor muzicale, realizează o expresie pur abstractă, aceea a *picturii în mișcare.* Opera lui Viking Eggeling este crucială în istoria filmului abstract. Prin *Simfonia diagonală,* Eggeling

explorează dezvoltarea în timp a unor forme simple abstracte în special în relație cu muzica lui Johann Sebastian Bach.

- *Suprarealismul,* spre deosebire de căutările strict formale ale *cinematografiei pure*, exprimă o serie de stări de spirit, asemănătoare șirului gândurilor, visurilor sau dorințelor subconștiente, aflate înr-o interacțiune neliniară, realizându-se un tablou al unui spațiu-timp dislocat și confuz. Lucrarea de referință pentru perioada suprarealismului în film este: *Un Chien Andalou*, 1927, realizată de Louis Buñuel împreună cu Salvador Dali.
- Mișcarea de avangardă din lumea filmului a depășit epicentrele Paris, Berlin și München, răspândindu-se în restul Europei, America și Japonia. Sunt remarcabile filmele cu nuanțe dada și suprarealiste ale soților Stefan și Franciszka Themerson, unii dintre cei mai importanți reprezentanți ai filmului experimental polonez.

Din această scurtă privire asupra istoriei artei cinematografice, se poate observa că tendințele non-narative în cinematografia de avangardă se manifestă de timpuriu, conturându-se încă de la început în câteva direcții clare. Una dintre direcții o găsim în filmul abstract german, a cărui analogie cu arta vizuală avea menirea de a converti funcția dramatică a cinematografiei în aceea de *muzică vizuală* sau *pictură în mișcare.* O a doua direcție o găsim la impresioniștii francezi care refuză la rândul lor narațiunea, mizând pe diferența radicală dintre poezie și proză. O a treia direcție o reprezintă suprarealiștii, ale căror filme, bazate atât de mult pe elemente disruptive, resping plăcerea ispititoare a visului, luându-i doar caracterul discontinuu al imaginilor disonante.

Probabil că principiul cel mai important al cinemaului de avangardă, acela care unește atât genul abstract cât și pe cel reprezentațional, este căutarea unor structuri care nu se conformează constrângerilor filmului liniar narativ. În această privință, conceptul montajului nonlinear, specific epocii digitale, își are originile în multe lucrări ale artiștilor avangardiști. Aceștia, prin încercarea lor de a introduce conceptul de liberă asociere în structurile cinemaului, utilizează montajul pentru a stabili legături inedite, unele diferite de cele strict cauzale și, deopotrivă, diferite de cele temporale, implicate de linearitatea narativă.

2. Filmul experimental și filmul *underground*

Cuvinte-cheie: *cinematografie, film experimental, postmodernism, Noul Val, Noua Avangardă, underground, beat culture*

2.1 Noua Avangardă americană

Avangarda europeană a renăscut surprinzător imediat după război, în anii 1950, odată cu provocatoarea orientare *neo-dada* a grupului *Fluxus*, a *lettrism*-ului și a celui situat sub egida *action-art*. În 1951, poeții *lettriști,* Isidore Isou și Maurice Lemaître, împreună cu Guy Debord și-au făcut primele filme, redescoperind spiritul dada și pe cel al suprarealismului, în primii ani de după război. Agresive în mesaj și excesive chiar și ca lungime, ele recheamă moștenirea spiritului persiflant din originalul Cabaret Voltaire, ca atitudine de protest social și cultural. Artiștii post-dada din Paris reduc ecranul la *pelicule găsite* (*found footage*), imagini alb-negru arse sau cadre în culori crude, subminând mesajul original, iar artiștii mai formaliști din Austria folosesc sunetul, lumina și montajul ca bază de experiment filmic[41].

În linii mari, însă, aceste tendințe au fost umbrite de înflorirea filmului experimental din SUA, care a preluat rolul de lider al filmului de avangardă. În America anilor 1940 asistăm la o revoluție culturală mai amplă, care depășește cu mult lumea filmului. Ea se manifestă în muzică, dans, în artele plastice și în literatură. Metropola New York înlocuiește Parisul și devine un nou centru cultural al modernismului, întrucât SUA au devenit sălașul multor artiști europeni aflați în exil din timpul celui de-Al Doilea Război Mondial. Aceștia au adus cu ei moștenirea dada-suprarealistă, față de care americanii, într-un climat de înflorire culturală, au avut o atitudine pozitivă. Așa cum *expresionismul abstract* a triumfat în pictură, noi valuri de artiști au început să

[41] L. Rees, *A History of Experimental Film and Video,* British Film Institute, UK, 2007, p. 56.

exploreze filmul ca pe o formă de artă validă. Ei au vrut să creeze artă, nu să o nege, cum făceau confrații lor europeni. Emblema lor era *viziunea personală,* atât în filmul abstract din California, cât și în filmele-poem din coloniile de artiști din Los Angeles, San Francisco și New York.

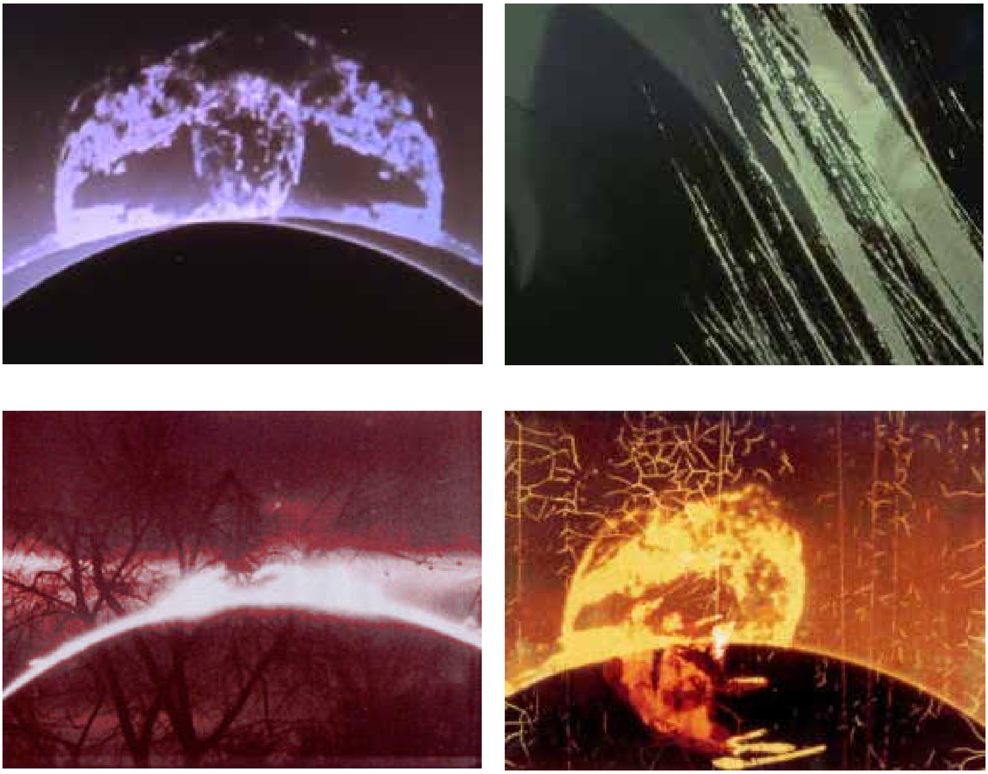
În 1940, în urma ocupării naziste a Europei, Richter pleacă în exil în SUA. Acolo își începe munca de teoretician, arhivist și istoric al cinematografului de avangardă. În cartea sa, *The struggle for the film*, el susține că atât avangarda clasică, cât și documentarismul sunt oponente ale cinematografului de masă, văzut ca fiind manipulator. El își reeditează propriile filme și producțiile de început ale lui Eggeling, organizând în 1946 la San Francisco vizionările *Art in Cinema.* Avangardei clasice i se vor alătura filme noi de Maya Deren, Sidney Peterson, Curtis Harrington și Kenneth Anger. Este o renaștere a avangardei chiar în timpul când ea era văzută deja ca învechită. Influența lui Richter asupra *noului val* al avangardei americane a fost scurtă, dar importantă. Cursurile sale, ținute la New School for Social Research, au fost audiate printre alții de Jonas Mekas, care va deveni în curând promotorul *Noului Val*, New American Cinema.



1. Kenneth Anger, *Scorpio Rising*, 1964

Două decade mai înainte, avangarda cinematografică era legată de curentele artistice ale vremii, cu precădere dadaismul și suprarealismul, filmul reprezentând mai degrabă un adaos al artelor tradiționale. Noua Avangardă Americană vede filmul ca pe o formă de artă, care poate exista având propriile mijloace de exprimare. Apare o generație de artiști care se exprimă exclusiv prin film, neavând legătură cu mediile tradiționale ale artelor plastice.

Această perioadă extraordinară a fost o urmare a coexistenței mai multor factori determinanți de natură socială și culturală, care au creat în America un climat propice dezvoltării artei, în general, și filmului experimental, în special. Foarte important este numărul mare de artiști europeni imigrați în America, în perioada ocupației naziste, care au adus cu ei moștenirea culturală europeană. Pe de altă parte, nevoia de a ieși din „umbra Europei” a creat o generație de artiști susținuți de fonduri publice (sau sprijiniți de fundația Roosevelt în anii înfloririi economice), la care se alătură tehnologia ieftină și flexibilă, care pune, literalmente, mijloacele de producție a filmului în mâinile artiștilor. Camere portabile de 16 mm și oferte de laboratoare de developare se găsesc ușor pe piața amatorilor de film, lucru care face posibilă apariția unor cine-cluburi unde se deschid noi circuite ale avangardei.



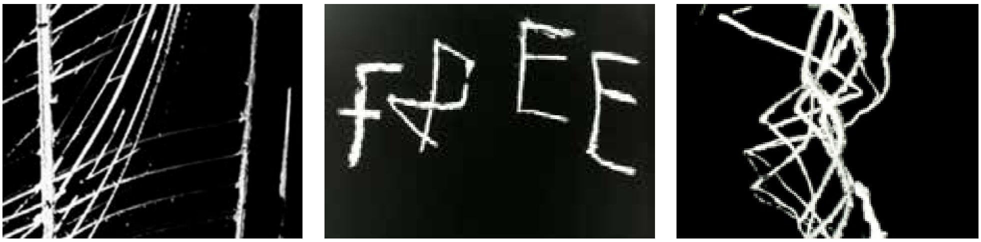
2. Stan Brakhage, *Dog Star Man*, 1964

Un rol important în promovarea și susținerea multor artiști ai Noului Val american, l-a avut Amos Vogel. Încă din 1947, el înființează în New York

societatea de film *Cinema 16*, pe care o va conduce împreună cu soția sa până în 1963. În acest răstimp, el promovează regizori de film ieșiți din structurile hollywoodiene: Roman Polanski, John Cassavetes, Nagisa Oshima, Jacques Rivette și Alain Resnais, dar și artiști ai *noii avangarde americane*, ca Stan Brakhage, Maya Deren, James Broughton, Kenneth Anger și Sidney Peterson.

Modelul sau, mai precis, antimodelul cinemaului de masă hollywoodian ca industrie culturală, se desfășoară în paralel, *filmul noir* fiind echivalentul avangardei din ficțiunea narativă și comercială. Un fapt remarcabil este că multe dintre filmele făcute în acea perioadă nu reflectă optimismul *noii renașteri*, ci mai degrabă, frică și anxietate[42].

Pe coasta de vest, Oskar Fischinger, inspirat de opera lui Ruttmann, revigorează filmul abstract prin *Motion painting 1* din 1947, cu care câștigă marele premiu la Competiția Internațională de film Experimental de la Bruxelles (1949). La fel, australianul Len Lye explorează filmul abstract de animație, alături de alți pionieri ai artei vizuale electronice ca Mary Ellen Bute, Harry Smith sau frații John și James Whitney.



3. Len Lye, *Free Radicals*, 1958

În paralel cu filmele abstract sintetice amintite, artiștii americani au reinventat poemul filmic narativ, dovadă a faptului că direcțiile narative și abstracte au coexistat adesea, uneori – strâns legate, alteori – divizate. Pentru Maya Deren, Kenneth Anger și Jonas Mekas, acestea includ noțiuni de antropologie, tradiții și literatură, întrucât ei înșiși, în cariera lor, au fost scriitori sau jurnaliști. Stan Brakhage, de exemplu, cel care a rupt în mod radical filmul narativ ca să inaugureze montajul abstract, a fost puternic influențat de Ezra Pound și Gertrude Stein.

[42] L. Rees, *op. cit.*, p. 57.

Cel mai reprezentativ film pentru Noua Avangardă narativă este *Meshes of the Afternoon* de Maya Deren (1943), pentru care autoarea primește Marele Premiu la Cannes, secțiunea Film Experimental pe 16mm. „Erotic and irredeemable Freudian (despite Deren's protestation at the label), the film combines its spiral structure with pictorialist camerawork and intricately crafted mate shots.", afirmă A.L. Rees[43]. În cariera sa scurtă și prolifică, Maya Deren a început un film împreună cu Marcel Duchamp (*The Witches' Cradle*, pe care însă nu l-a terminat), urmat de al doilea film, *At Land* (1944), iar apoi, *A Study in Choreography for the Camera* (1945), *Ritual in Transfigured Time* (1946), *Meditation of violence* (1948), precum și ultimul său film, *The Very Eye of Night* (1958).



4. Maya Deren, *At Land*, 1944

2.2 Noul Val francez

În decada 1947-1957, industria filmului francez a prosperat, susținută fiind de guvern. În 1957 însă, odată cu apariția și dezvoltarea televiziunii, audiența în cinematografe a scăzut drastic. Finanțarea unor producții independente, a unor filme cu buget mic, părea a fi o soluție pentru supraviețuirea industriei

[43] [Erotic și iremediabil freudian (în ciuda protestelor lui Deren asupra acestei etichetări) filmul combină structura spiralată cu o imagine lucrată și complexă], *ibid.*, p. 59.

cinematografice în Franța[44]. În această conjunctură, s-a născut o generație de regizori ca Francois Truffaut sau Jean-Luc Godard, alături de Eric Rohmer și Jacques Rivette, care, la fel ca cei din avangarda americană, sunt preocupați în egală măsură atât de aspectele teoretice, cât și de practica filmică. Ei s-au reunit în jurul revistei *Cahiers du cinéma*, ridicând probleme ca teoria filmului de autor *(politique des auteurs)* sau conceptul de *mise-en-scène*. De asemenea, ei susțin ideea cinematografiei ca formă de artă, vorbind despre stil, formă, conținut și semnificație sau despre rolul criticii în film.



5. Jacques Rivette, *Paris nous appartient*, 1960

Prima afirmație teoretică asupra regizorului, ca autor independent, a fost formulată de Alexandre Astruc în 1952, în articolul *Naissance d'une nouvelle avant-garde: La caméra-stylo*. Ideea lui Astruc a fost preluată de Truffaut, transformându-se în *La politique des auteurs* (1955), un manifest care, recunoscând importanța viziunii regizorale, încurajează practica unui punct de vedere personal și a unui stil propriu care va funcționa ca semnătură. Stilul distinctiv al autorilor Noului Val este imaginea unei aparențe întâmplătoare (*casual look*), susține David Bordwell, în contextul în care mijloacele cinematografice au evoluat, iar camera portabilă de 16 mm le permitea flexibilitate în ce privește spațiul și posibilitatea de manevrare. Este o perioadă în care s-au dezvoltat planurile filmate din mână (*hand held camera*)[45].

---

[44] David Bordwell, Kristin Thompson, *FILM ART, an introduction*, New York, Mc Graw-Hill, 2008, p. 462.

[45] „The most obviously revolutionary quality of the New Wave films was their casual look". David Bordwell, Kristin Thompson, *op cit.* p. 462.

În ceea ce privește termenul *mise-en-scène,* acesta a fost definit în 1954 de Robert Bresson. Din perspectiva sa, noțiunea se referă la două aspecte ale tehnicii filmice: unghiul camerei și lungimea planului. Acestea, alături de coerența decupajului, reprezintă autonomia regizorală și mijloacele de expresie ale autorului[46]. În sens general, *mise-en-scène,* tradus ca punere în scenă, este mai puțin restrictiv și se referă la diferența între materialul scris și viziunea cinematografică.

Anul 1959 a fost un an de revigorare cinematografică pentru Franța. Rivette filmează *Paris nous appartient,* Godard lansează *A Bout de souffle,* Claude Chabrol produce al doilea film al său*, Les Cousins,* iar François Truffaut câștigă marele premiu la Cannes cu filmul *Les Quatre cents coups.*



6. François Truffaut, *Les Quatre cent coups,* 1959

La început, adepții Noului Val s-au opus doar tradiției cinematografiei clasice franceze, influențați fiind de neorealismul italian și de anumiți regizori de la Hollywood ca Charlie Chaplin, Alfred Hitchcock, sau Orson Welles. În consecință, anii 1960 au reprezentat o perioadă de trecere de la cinematografia americană către o nouă cinematografie. De exemplu, Michelangelo Antonioni a fost o sursă pentru o astfel de polarizare[47].

---

[46] „According to his definition, [Robert Bresson] *mise-en-scène* refers to the unique character of two aspects of the film form: the camera angles and the shot length. The coherent and conscious choice of these factors driven by the logic of the shot order (découpage) is what makes someone an auteur and provides the unique character of mise-en-scène.", András Bálint Kovács, *op. cit.,* p. 221.

[47] *Cahiers du Cinema1960-1968: New Wave, New Cinema, Reevaluating Hollywood,* Edited by Jim Hillier, Cambridge, Massachustts, Harvard University Press, 1986, p. 6.

Într-un sens, în momentul în care *Noul Val* a triumfat, se întrezăreau deja două direcții diferite între autorii săi. În timp ce Truffaut, Chabrol și Rohmer au atins un considerabil succes popular, Godard și Rivette au înțeles că exprimarea lor este mai degrabă diferită și de avangardă, condamnată la marginalizare și neînțelegere din partea presei și a publicului. Opera lui Godard a fost, indubitabil, cea mai importantă pentru dezvoltarea atât a criticii, cât și a practicii cinematografice în cadrul *Noului Val francez*[48].



7. Jean-Luc Godard, *2 ou 3 choses que je sais d'elle*, 1967

2.3 Criza conceptului de avangardă în anii 1960

Contradicțiile interne ale conceptului cultural de *avangardă* încep să se contureze curând după Al Doilea Război Mondial, odată cu succesul de public neașteptat de mare al artei de avangardă. Devenit, dintr-o dată, parte din miturile culturale majore ale anilor 50-60, avangardistul (care este, prin definiție, adversarul unui sistem gata construit) s-a trezit eșuând în mod ironic din cauza unui succes uluitor și involuntar. Adversarul împotriva căruia trebuie să lupte avangarda, și anume cultura oficială, a dispărut, fiind înlocuit de relativismul intelectual al modernității. Criza determinismului, locul hazardului și al dezordinii în procesele naturale, problema timpului și, în special, a timpului ireversibil, sunt concepte care au apărut în urma

[48] *Ibidem*, pp. 28-29.

unei schimbări importante în maniera științei de a se raporta la ea însăși și la legitimitatea procedeelor sale deductive.

> Prigogine și Stengers susțin în cartea *Ordine născută din haos,* că știința modernă, deși cu un potențial creator uriaș, manifestă o prejudecată împotriva a două concepte a căror însemnătate nu a fost pe deplin recunoscută decât de ceea ce ei numesc *noua știință*: este vorba de timpul ireversibil (așa numita Săgeată a Timpului) și de hazard. Prejudecata împotriva timpului ireversibil (să nu uităm rezistența lui Einstein față de introducerea ireversibilității în fizica teoretică) se datora în principal, efortului științei moderne de a descoperi legile universale și eterne ale materiei. Din considerente similare, hazardul era privit negativ, drept un obstacol în calea omului care vrea să stăpânească întru totul legile naturii.[49]

Ca hotar experimental al modernității, avangarda și-a asumat o dublă sarcină: aceea de a distruge și aceea de a crea, negația fiind cu precădere cea luată în considerare. Vechiul, trecutul instituționalizat, biblioteca, muzeul, trebuiesc demistificate, abandonate, urmând ca noul, abrupt și strălucitor, să urmeze de la sine. Postmodernismul, în schimb, pune sub semnul întrebării tocmai acest aspect pur distructiv al vechii avangarde. Abandonând îngustimile avangardei și optând pentru o logică a reînnoirii, mai degrabă decât pentru inovația radicală, postmodernismul s-a angajat într-un dialog viu și reconstructiv cu vechiul și cu trecutul.

La începutul anilor '60, teoria postmodernismului era concentrată în principal pe fenomene estetice, așa cum au evidențiat autori ca: Leslie Fiedler, Susan Sontag si Ihab Hassan, în eseurile lor. În anii '70, aceste definiții ale postmodernismului aveau să fie cele mai convingătoare și mai directe, enunțate de arhitecți ca: Robert Venturi, Robert Stern și Charles Jencks, chiar dacă ele urmau să fie la fel de controversate. Susținătorii potsmodernismului arhitectural au formulat o critică nu numai a esteticii modernismului, cât și a prezumțiilor sale ideologice. Din punct de vedere istoric, revoluția modernistă a început prin respingerea arhitecturii abundent ornamentale, care predomina în Europa începutului de secol al XX-lea. Ornamentul simboliza căutarea unui statut social, consumul ostentativ și parada, imposibil de apărat, intelectual

[49] Matei Călinescu, *Cinci fețe ale modernității: modernism, avangardă, decadență, kitsch, postmodernism, op. cit.*, pp. 261-262.

vorbind, și corupte din punct de vedere estetic. Ele erau considerate ceea ce astăzi am numi un kitsch al claselor de sus sau al celor de mijloc. Idealul modernist al purității geometrice și funcționale avea o încărcătură ideologică evidentă. Ca și alte mișcări avangardiste, modernismul arhitectural „unificase” în mod artificial tradiția, pentru a-și justifica propria atitudine negativă fața de aceasta. Replica postmodernistă la rigiditățile utopice ale moderniștilor a fost aceea de a postula un oraș (modern) cu memorie. Trecutul a început să fie revăzut cu insistență, nu doar ca un depozit de forme moarte, ci ca un spațiu de înțelegere și autoînțelegere.

Dacă *modernismul* devenise un termen dogmatic, brutal și elitist, pe care publicul nu l-a înțeles niciodată, *postmodernismul*, în metoda sa mai degrabă sintetică decât analitică, aduce în față o libertate de stil ambiguă, care nu neagă nimic, ci este tolerantă și contradictorie. Trasarea unei delimitări între moderniștii târzii și postmoderniști este o problemă destul de grea, având în vedere mai ales perioada de conjuncție a anilor '70, în care ambele direcții coexistă.

În 1967, revistele de artă erau pline de forme cubice și netede; în 1969 aceste obiecte din plastic și metal au fost înlocuite de substanțe naturale, procese în derulare, imagini fotografice, sisteme de limbaje și sisteme *real-time*. N-a fost o aparență simplă a unei noi mișcări, ca și în trecut. A fost o schimbare crucială, care a afectat toate formele persuasiunii artiștilor. Pentru o mare parte a lumii artistice interdisciplinare a fost un punct de cotitură[50].

2.4 Underground Cinema

Instituționalizarea artei moderne din anii 1950, sub denumirea nou dobândită de *modernism* a creat o reacție de respingere printre artiștii oponenți, care doreau să țină arta departe de reguli și muzee. Uitându-se înapoi, în special la mișcarea dada, când arta care critică realitatea era în apogeu, mișcarea *underground* a devenit o contra-cultură sau, dacă ne referim la terminologia militară, era o rezistență clandestină față de *avangardă*.

[50] Kim Levin, *Beyond Modernism: Essays on Art from the 70s and 80s*, Harper & Row, 1988, p. 4.

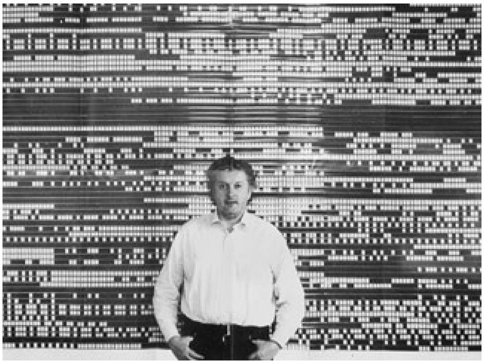
Asaltul asupra culturii a început, de fapt, odată cu grupul lettrist din Paris, din 1947. În atacurile repetate asupra semnificației și valorii artei, Isidore Isou împreună cu Maurice Lemaître taie în bucăți pelicule comerciale găsite, le zgârie, le pictează, apoi le adaugă text și muzică, pentru a disloca semnificația originală.

Rădăcinile mișcării *underground* le găsim, de asemenea, la Viena, printre grupurile de artiști radicali – amintiți mai înainte – din Europa postbelică. Unul dintre aceste grupuri este cel desprins din Mișcarea „Lettristă", acela care l-a urmat pe Guy Debord, după despărțirea sa de Isou (1952). Reuniți sub denumirea de *Internaționala Situaționistă,* în 1957, în urma manifestului întitulat *Report on the Construction of Situations*, semnat de însuși pivotul mișcării, Guy Debord, ei înaintează și sprijină argumentul marxist, potrivit căruia capitalismul ne sărăcește viețile în mod continuu. Apoi adaugă faptul că *spectacolul*, un triumf al aparențelor, este sistemul prin care capitalismul încearcă să ascundă acest lucru. Imensa acumulare de comodități din societatea capitalistă este strâns legată de marketing-ul mass media, care ne alterează psihicul. Prin urmare, practica artiștilor situaționiști este aceea de a prelua fragmente din lumea poleită a spectacolului media și a le deturna semnificația în favoarea oglindirii unei realități crude.

Un al doilea grup de artiști din Viena, din perioada postbelică (1948-1955), au fost în mod similar ostili comodificării artei, dar nu au negat întru totul activitățile artistice. Artiști ca Felix Radax, Peter Kubelka și Arnulf Rainer au experimentat sisteme formale și matematice pe o muzică spartană de Webern.

Deși între anii 1950-1960 un număr mic de artiști radicali au folosit filmul ca mediu de exprimare în *performance* sau alte evenimente, aceștia reprezintă firul subțire care duce, într-un fel direct, spre arta contemporană, în care instalația și *basic video* sunt mult mai prezente.

Un al treilea grup vienez de artiști, condus de Hermann Nitsch si Otto Muehl, a explorat *performance*-ul sub numele de *Material-Action*. Aceștia au devenit cunoscuți în perioada anilor 1958-1968 prin controversele generate asupra rolului mutilării de sine și violenței în artă, în timp ce alții aruncau o privire în viața cotidiană filmând scene explicite din activități somatice, într-o serie numită *Eating, Drinking, Pissing and Shitting Film* (1967).





8. Peter Kubelka, *Arnulf Rainer*, 1960

9. Peter Kubelka, *Adebar*, 1956

Ceea ce cunoaștem sub denumirea de *beat culture* însumează elemente de respingere atât a valorilor culturii americane de masă, cât și a modernismului de sorginte europeană, proaspăt canonizat. Boemi, spontani și hedoniști, experimentând forme alternative de sexualitate, interesați de consumul de substanțe halucinogene și spiritualitatea orientală, artiștii generației *beat* forțează granițele acceptabilului și prefigurează postmodernismul. *Beat Generation* este un termen folosit ca să descrie activitatea unui grup de scriitori americani, care a apărut, ca fenomen cultural, în jurul anilor 1950. Printre ei se numără Allen Ginsberg, cu remarcabilul său poem, *Howl* (1956), William S. Burroughs cu *Naked Lunch* (1959) și Jack Kerouac cu romanul *On the Road* (1957). Aceștia, numiți și *beatniks*, își vor dezvolta o reputație de boemi nonconformiști care se opun tuturor normelor societății occidentale.



10. Ron Rice, *Chumlum*, 1964

Ei vor avea o influență remarcabilă atât asupra grupului de poeți de la Black Mountain College, cât și în domeniul muzicii rock (asupra unora ca The

Beatles, Bob Dylan și Jim Morrison), dar și între artiști ca Robert Frank și Alfred Leslie. Filmul improvizat *Pull My Daisy* (de Robert Frank, 1958) este cel care deschide seria de filme făcute în spiritul *beat*, urmat de *The Flower Thief* al lui Ron Rice (1960) anecdotic, cvasi-narativ, *Chumlum* (1964) tot de Ron Rice și *Flaming Creatures* (1963) de Jack Smith. Cel din urmă a fost, de altfel, cenzurat de poliție, la premiera sa din 1963, fiind acuzat de obscenitate și erotism infantil.



11. Jack Smith, Flaming Creatures, 1963

În America, atitudinea de revoltă împotriva comercialismului se extinde asupra mai multor genuri de film. Autori ca Don Pennebaker, Richard Leacock, Frederic Wiseman, frații Albert și David Maysles, reinventează *noul documentar de cinema* sau *direct cinema*. În locul filmelor de propagandă și al documentarelor educaționale, cu care era obișnuit publicul până în anii 1960, acești autori, din dorința de a confrunta opinia publică cu realitatea, se apleacă spre teme sociale, abordându-le cu spontaneitate, într-un stil nou, noninterveționist, sloganul lor fiind: „Noi nu dorim filme poleite și false – noi le preferăm brute, adevărate și vii". Un alt slogan asemănător, care merită citat aici, ar fi: „Noi nu dorim filme roz – ci le vrem de culoarea sângelui".

Aceste noi tendințe în cinema au fost sprijinite de revista *Film Culture*, înființată în 1955 de Jonas Mekas, care a jucat un rol important în promovarea filmului noncomercial. Mai târziu, el se dedică în mod exclusiv filmului experimental, înființând în 1961 un centru de distribuție a filmelor de avangardă, numit *Mekas's Film Makers Cooperative*. Alături de Jonas Mekas, Parker Tyler, autorul unor colecții de critică de film, „singurul familiarizat cu istoria

și estetica filmului poetic experimental”, așa cum susține Mekas, sprijină și el generația Noii Avangarde Americane, intuind devreme noile tendințe care se profilau în filmul de avangardă. El afirmă în cartea sa, *Underground Film, a critical history*, apărută în 1969:

> The Underground Film it is not predominantly or necessarily the expression of a beatnik cult. The point is that it encourages beatnik expressions through its practical rule of universal tolerance.[51]

Noțiunea de *underground film* a fost folosită prima dată de criticul american de film Manny Faber, în anul 1957, într-un eseu, cu intenția de a descrie un gen de film hollywoodian declasat. Câțiva ani mai târziu, termenul era folosit pentru a desemna grupurile de cineaști independenți, în principal din San Francisco și New York, dar și din California, Marea Britanie (prin London Film-Makers’ Co-op) sau Australia (Ubu Films din Sydney), care se opuneau comercialismului hollywoodian sau foloseau arta filmului ca pe o formă de intervenție socială. Mișcarea *underground* a fost la început reprezentată de mulți artiști experimentali, printre care: Stan Brakhage, Harry Everett Smith, Maya Deren, Andy Warhol, Jonas Mekas, Ken Jacobs, Ron Rice, Jack Smith, George Kuchar și Bruce Conner. După 1970 însă, mulți dintre aceștia au început să se distanțeze de conotațiile nonculturale și psihedelice ale termenului *Underground*. Acesta se diferențiază de cinemaul experimental prin mixtura de primitivism voit, încălcarea tabu-urilor, scene explicite de homo si heterosexualitate, alături de o ambivalență obsesivă legată de cultura populară americană[52].

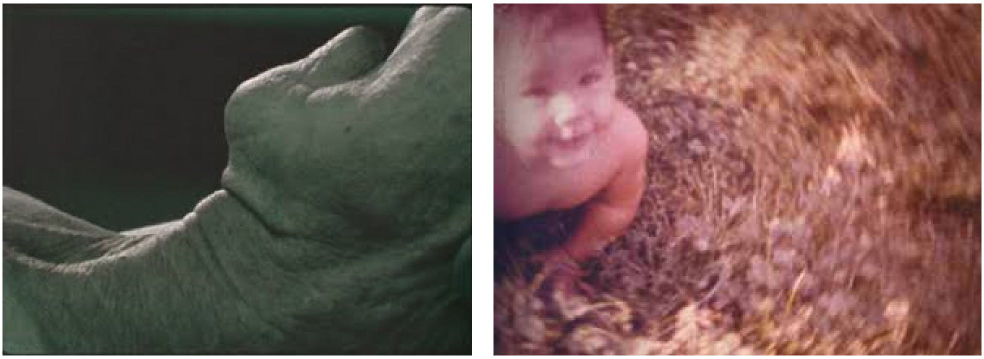
Latura romantică a filmului *underground* a fost cel mai puternic reprezentată de prolificul și influentul Stan Brakhage, încurajat și susținut de criticul Parker Tyler. În filmele sale, *Reflections on Black* (1955), *The way to Shadow Garden* (1955) și *Anticipation of the Night* (1958), se observă o evoluție de la psihodramă spre o lume a formelor, luminilor și a spațiului de dincolo de

---

[51] [Filmul Underground nu este în mod necesar expresia predominantă a unui cult *beatnik* (al nonconformismului sau boemiei). El încurajează expresiile *beatnik* prin regula practică a toleranței universale. Nota morală are de-a face cu revolta împotriva instituționalizării (artei)] Parker Tyler, *Underground Film: A Critical History*, Da Capo Press, 1995, p. 32.

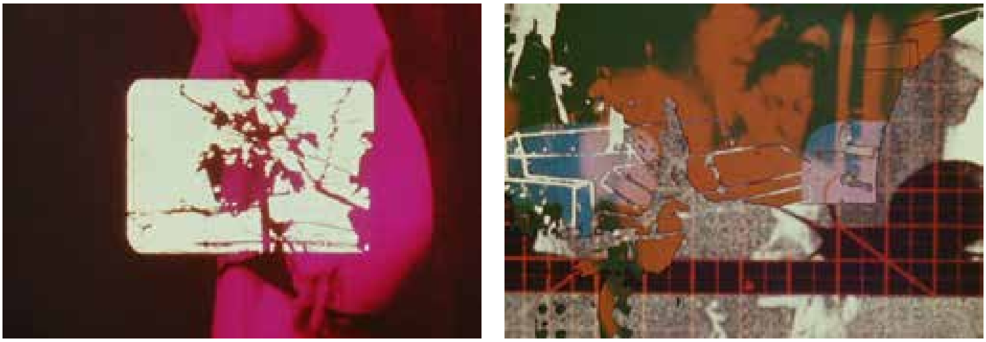
[52] Parker Tyler, *op. cit.*, p. v.

narațiune. Dar, în ciuda acestor tendințe spre abstracțiune, Stan Brakhage nu se îndepărtează de lirismul care-l caracterizează. Filmele lirice scurte, poetice și vizuale s-au dezvoltat mai mult pe coasta de vest a Statelor Unite ale Americii, în San Francisco (Canion Cinema) și Los Angeles.



12. Stan Brakhage, *The act of seeing with one owns eye* (stânga), *Anticipation of the Night*, 1958 (dreapta)

Dintre reprezentanții acestui gen îi putem aminti pe Pat O'Neill, Larry Jordan, Bruce Baillie, cu filme ca și *Castro street* (1966 – Bruce Bailie), *Window, Water, Baby, Moving*, (1959 – Stan Brakhage), Sirius Remembered (1959 – Stan Brakhage), *The Weir Falcon Saga* (1970 –Stan Brakhage), *Riddle of Lumen* (1972 – Stan Brakhage) și *Saugus Series* (1974 – Pat O'Neill).



13. Pat O'Neill, *Runs Good*, 1971

Când *Action Painting*, cinematizată de Brakhage, angajează filmul de avangardă în sfera unei arte vii, gestuale, Jacobs, Smith și Warhol deschid seria unor filme care constituie veriga de legătură între, pe de o parte, mișcarea

Fluxus sau a filmelor făcute în spiritul neo-dada, din perioada 1962-1966, și, pe de altă parte, filmele lirice – amintite mai sus – ale mișcării *underground*. *Disappearing Music For Face* de Chieko Shiomi, *Bottoms* de Yoko Ono, *Police Light* de John Cage, la fel ca filmele lui George Maciunas sau Paul Sharits, sunt fie explorări temporale ale unor detalii împinse la extrem, fie expresii ale absurdului. Această direcție structuralistă, pe care o regăsim și la mișcarea Fluxus, a fost trasată de Andy Warhol prin acele cadre lungi, statice, needitate care se opuneau curentului liric-avangardist al vremii impus de Brakhage. Tactica lui Warhol era de distanțare obiectivă față de subiect, o manipulare subtilă a timpului și un stil impersonal de filmare, în timp ce subiectele filmelor sale poartă încă amprenta filmelor underground. În *Sleep* (1964), vedem timp de șase ore un bărbat dormind. *Couch* (1964), de asemenea, însumează toate caracteristicile amintite.

Aceste trei etichetări, *filmul de avangardă,* cel *experimental* și *underground*, exprimă mai mult sau mai puțin același lucru, o practică cinematică noncomercială, în care accentul cade fie pe formă, fie pe o reprezentare realistă, neiluzionistică a realității. Dacă la începutul cinematografiei, experimentul în film a fost legat mai mult de arta plastică, numele acestuia, firește, oglindește direcțiile avangardei. În viziunea lui András Bálint Kovács, avangarda: „It is the laboratory of the audio-visual medium, a formal experiment more or less inspired by modern painting and literature, distributed in a noncommercial circuit, for a restricted audience."[53]

În momentul în care cinematografia alternativă, noncomercială și-a câștigat un statut propriu, odată cu apariția primilor artiști dedicați exclusiv filmului, s-a conturat noțiunea de *experiment*, care rămâne actuală ca practică cinematografică de nișă. *Undergroud cinema*, la fel ca toate curentele filmului de avangardă, se referă la o anumită perioadă stilistică și istorică.

---

[53] [(Avangarda) Este laboratorul mediului audiovizual, un experiment formal mai mult sau mai puțin inspirat din literatura și pictura modernă, distribuit într-un circuit noncomercial și o audiență restrânsă. De aceea, întotdeauna avangarda se aliniază cu arta și literatura.] András Bálint Kovács, *Screening Modernism, European Art Cinema, 1950-1980,* The University of Chicago Press, 2007, p. 29.

Angajamentul politic este o latură prezentă la mulți artiști care, chiar dacă folosesc elemente narative în filmele lor, le imprimă o formă structural diferită față de regulile ficțiunii narativ teatrale.

2.6 Concluzii

- *Noua Avangardă americană* renaște avangarda europeană pe un teren mai puțin afectat de deziluzia celor două războaie mondiale. Datorită emigrării multor artiști europeni, în timpul celui de-Al Doilea Război Mondial, și în condițiile unei înfloriri culturale și artistice, susținute cu fonduri, cinematografia de avangardă din America își va afirma o nouă identitate. Apare o generație de artiști care se vor exprima exclusiv prin film. Opera reprezentativă pentru Noua Avangardă narativă este *Meshes of the Afternoon* de Maya Deren (1943).
- *Noul Val francez* reunește în jurul revistei *Cahiers du cinéma* o generație de regizori tineri, care, promovând conceptul *filmului de autor*, își propun renovarea cinematografiei clasice în ideea unei exprimări personale, în care amprenta și viziunea regizorală este așezată înaintea poveștii sau a scenariului. O parte dintre ei dezvoltă soluții apropiate artei de avangardă, înscriindu-se pe un drum alternativ cinematografiei clasice. Jean-Luc Godard este cunoscut ca fiind autorul cel mai radical și cel mai influent pentru această perioadă.
- La începutul anilor ’60, asistăm la o criză a conceptului cultural de *avangardă*. Instituționalizarea artei moderne din anii 1950 sub denumirea nou dobândită de *modernism* a creat o reacție de respingere printre artiștii oponenți, care doreau să țină arta departe de reguli și muzee.
- Cultura *beat* respinge atât valorile culturii americane de masă, cât și pe cele ale modernismului de sorginte europeană, proaspăt canonizat. Interesați de consumul de substanțe halucinogene și spiritualitatea orientală, generația *beat* prefigurează postmodernismul. Filmul improvizat *Pull My Daisy* de Robert Frank, 1958, este primul din seria de filme făcute în spiritul *beat*.
- Mișcarea *underground* din America a devenit o rezistență clandestină, rădăcinile sale aflându-se în arta radicală a Europei postbelice. Produse pentru

a fi expuse în mod clandestin în spații alternative, subterane sau ascunse, filmele *underground* vizează subiecte antireligioase, antipatriotice, antiburgheze, precum și antihollywoodiene.

- Noțiunile: *avangardă, experimental* și *underground* se referă la același gen de practică cinematografică, ele doar funcționează în perioade istorice diferite. Filmele de acest gen se opun cinematografiei de masă, considerată manipulativă, propunând, în schimb, o reprezentare realistă, neiluzionistă a realității. Ei nu folosesc acest mediu pentru a spune povești cu ajutorul unei rețete clare, ci explorează posibilitățile formale ale filmului pentru a transmite idei, senzații sau sentimente.

Se observă nevoia ardentă pentru un limbaj cinematic lărgit. Ideea unei singure imagini care ne captează atenția a dispărut și se pare că avem mai degrabă nevoia de a fi distrași decât de a fi concentrați, ca și cum am trăi cu toții într-un nou tip de spațiu, spațiul informației. Pe străzi, în aeroporturi, în supermarketuri, dar și în casele noastre, la computer și la televizor, suntem înconjurați de imagini simultane. Problema raporturilor între limbaj și mijloacele de expresie este una specifică epocii postmoderne. Revoluția lumilor virtuale, imaginea numită „de sinteză”, interactivitatea, participarea spectatorului, toate acestea vor putea înlocui oare vechile noastre modalități de percepție? Este oare pusă în pericol raportarea noastră la real de acest univers artificial al informației? Florence de Mèredieu, profesor la Universitatea din Paris, specialist în arta modernă si contemporană, își începe cartea sa, *Arta și noile tehnologii,* printr-un citat din artistul Bill Viola:

> Tehnologia constituie una dintre cheile [..] oricărei activități artistice. Este deopotrivă un mijloc și o piedică în exprimarea ideilor noastre. Această tensiune este întru totul vitală pentru orice operă de artă.

Plecând de la acest citat autoarea cărții ridică întrebarea: „…oare arta suferă astăzi cu adevărat o mutație prin pătrunderea din ce în ce mai profundă a tehnologiilor în procedurile artistice?” Întrebarea rămâne deschisă[54].

---

[54] Florence de Mèredieu, *Arta și Noile Tehnologii; Arta video, Arta digitală,* București, Enciclopedia RAO, 2005, p. 8.

2.6 Referințe pentru exercițiu practic 1: *„Percepția timpului în cinema”*

Realizați un exercițiu filmat în lungime de 1-3 min care să exploreze TIMPUL din următoarele perspective:

A. Compresia timpului prin montaj: abstractizarea realității

Referințe filmografice:

Henri Chomette, *Jeux des reflets et de la vitesse*, 1925

B. Efectul slow-motion: explorări cinematografice ale momentului

Referințe filmografice:

Maya Deren, *Ritual in transfigured time,* 1946, postat de Hadda Benedito jul. 2011.
Yoko Ono, *One Fluxus Films*, 1965.
Mieko Shiomi, *Disappearing Music for Face*, 1966.

C. Timpul real, în afara montajului: martorul

Referințe filmografice:

Andy Warhol, *Blowjob,* 1964, FilmClips publish Apr. 2014.
Ronald Nameth, *Andy Warhol’s Exploding Plastic Inevitable with The Velvet Underground,* 1966.
Andy Warhol, *Interview* – Tomorrowpictures.TV published in june 2015.

3. Explorarea noilor tehnologii audiovizuale

3.1 Descoperirea tehnologiei „tele-vizuale”

Relația televiziunii cu artele plastice nu pare a fi foarte strânsă la prima vedere. Adresându-se unui public larg, ca mediu de distribuție în masă, practica audiovizuală adoptată de televiziune va avea un caracter speculativ, folosind avantajul transmiterii unor mesaje camuflate. Ideologic vorbind, artistul și politica televizuală se găsesc într-o poziție antagonică. Practic însă, tehnologia diferită, mult mai ieftină, de înregistrare cinematică, alături de avantajul expunerii înaintea unui public larg, va apropia acești doi poli. Echipamentele video nu sunt altceva decât o variantă accesibilă a mijloacelor de înregistrare folosite de televiziune.

Preocuparea științifică pentru tehnologia televizuală exista încă de la începuturile cinematografiei. Transmiterea la distanță a unor imagini în mișcare nu este produsul unui singur inventator, ci al unui lanț de experimente întreprinse de numeroși oameni de știință. Această performanță este legată de cercetările din domeniul electromecanicii la început, iar mai târziu, din cel al electronicii. Primele experimente televizuale, din perioada de dinainte de 1935, fac parte din *era televiziunii mecanice*. Voi aminti doar câteva dintre numele care sunt legate de perfecționarea acestui mediu de comunicare.

- Fundamentele sistemului televizual au fost puse de inventatorul rus Boris Rosing. În laboratorul său din cadrul Academiei de Artilerie din St Petersburg, în 1907, acesta demonstrează principiul televizual electromecanic, folosind tubul catodic.

- Studentul său, Vladimir Zworykin (care după Revoluția Rusă din Octombrie a emigrat în America), pune în practică, în cadrul Westinghouse Electric, cunoștințele dobândite în Rusia. În 1923, el transmite electronic umbra unui „X”, folosind tuburile Brown în ambele direcții (atât ca transmițător, cât și ca receptor) și patentând astfel sistemul televizual integral

electronic. Din păcate, managementul firmei care-l angajase era mult mai interesat de problema filmului sonor, decât să acorde atenție acestei descoperiri. Zworykin nu renunță însă, dedicându-se în continuare studiului tuburilor electronice.



1. Prima demonstrație experimentală, 1925

- Charles F. Jenkins, în Statele Unite ale Americii, a abandonat tradiția cinematografică pentru proiectul numit *tele-viziune*. Scopul cercetărilor este o simbioză între cinematografie și radio, în scopul transmiterii la distanță a imaginilor, ca o formă de distribuție a producțiilor filmice. El și-a patentat, în 1922, primul echipament, care în 1925, a reușit să transmită iluziile unei mișcări obținute prin scanarea filmului cinematografic.
- Scoțianul John Logie Baird, una dintre cele mai importante personalități din istoria televiziunii, în 1927, trimite imagini din Londra la Glasgow, printr-o linie de telefon.
- În 1928, Fritz Pfleumer a prezentat prima înregistrare audio pe bandă, făcută din hârtie tratată cu oxid de fier. În anii care au urmat, BASF a fabricat banda sintetică, iar compania Telefunken a furnizat aparatul de înregistrat sunet. În același an, a fost premiera primului film de lung metraj cu sonor, *Lights of New York*, difuzat de compania Warner Bros.
- În 1935, în Germania, asistăm la primele transmisii care testează televiziunea nazistă, începând cu trei seri pe săptămână, ea servește unui număr restrâns de lideri naționaliști germani.



2. *Televizor*, 1927



3. *Televizor*, 1928

- Jocurile Olimpice din Berlin, ediția a XI-a din 1936, reprezintă un eveniment în istoria televiziunii. A fost pentru prima dată când German Post Office și Reichs-Rundfunk-Gesellschaft (compania de televiziune germană) au pus în practică transmisia în direct la o scară largă. A fost cu adevărat un eveniment media de amploare, care a atins cifra medie de 10.000 de privitori pe zi.



4. *Transmisie din cadrul Jocurilor Olimpice*, 1936

- În 1939, industria de televiziune britanică, BBC, în curs de extindere, emitea electronic pentru 80 000 de cămine care dețineau televizoare. Imaginile erau transmise la o rezoluție de 405 de linii, 25 de cadre pe secundă, standard care a rămas valabil până în 1960.
- Televiziunea în culori se naște în 1953 în SUA, în sistemul NTSC, urmat în 1966 de cele două sisteme PAL și SECAM.
- În anii 1990, au început simultan în America si Europa primele experimente ale producției și distribuției în sistem HDTV. În aceeași perioadă se trece de la sistemul analogic de editare la cel digital.

Relația, strânsă din punct de vedere tehnic, a televiziunii cu radarul, a determinat guvernul britanic să încurajeze cercetările din domeniul televiziunii, pentru a putea servi la nevoie și unor scopuri militare. Deși nu există documente oficiale care să demonstreze implicarea industriei de război în cercetarea și dezvoltarea televiziunii, relația dintre transmisiile de probă ale canalului BBC de dinainte de război și folosirea aceleiași tehnologii la radare în timpul războiului face ca acest lucru să fie evident[55]. Până la sfârșitul celui de Al Doilea Război Mondial, proiectul televizual a devenit un mediu electronic de masă. Ideea vizualizării unei lumi la distanță, la fel ca în cazul cinemaului, a avut succes în mod aproape instantaneu, atât pentru publicul larg, cât și pentru liderii politici, cum afirmă Zielinski:

> In the First World War, the cinematographic apparatus was used for the first time on a large scale as an offensive weapon. In the Second World War, it was complemented in this function by the televisual apparatus.[56]

Dacă în 1948, aproximativ 200 de mii de americani aveau televizor în casă și existau 15 stații de televiziune care difuzau programe în mod regulat, în 1958 existau 520 de stații de televiziune, care intrau în 42 de milioane de case.

---

[55] Siegfried Zielinski, *Audiovision Cinema and Television as Entr'Actes in History*, Trad. Rowholt Verlag, Amsterdam University Press, 1999, pp. 106-109.

[56] [În timpul Primului Război Mondial, aparatul cinematografic a fost folosit, pentru prima dată la scară largă, ca o armă ofensivă. În timpul celui de Al Doilea Război Mondial, ea a fost ajutată în funcția sa de aparatul televizual.] Siegfried Zielinski, *op.cit.*, p. 181.

Astăzi, în toată lumea, ar fi aproximativ un sfert de miliard de televizoare. În America, prima generație de copii, care au atins maturitatea cu un televizor în casă, s-au uitat aproximativ la 15.000 de ore de televiziune, în timp ce educația formală din școli ocupă doar 10.000 de ore[57].

3.2 Televiziunea ca fenomen socio-cultural

Monolitic și unidirecțional în esența sa, cu o ascensiune spectaculoasă, aparatul televizual va aduce schimbări sociale majore. În decada 1950-1960, atât în America, cât și în Europa, hegemonia televiziunii aduce cu sine multe reacții critice din partea artiștilor și a filosofilor, care au semnalat expansiunea agresivă a industriei de consum, a reclamelor, precum și funcția manipulatoare a acesteia.

Rudolf Arnheim își exprimă în mod profetic suspiciunea față de televiziunea nazistă încă din 1935, când, acest mediu nu câștigase amploare.

> În timp ce televiziunea, considerată în context internațional, ar trebui să servească unor scopuri exclusiv pacifiste, în sensul înțelegerii între națiuni, ne putem teme că în anumite împrejurări, ar servi nu numai să hrănească sentimentul naționalist – care și așa există destul, – ci de asemenea să lanseze campanii de defăimare, cruciade bazate pe minciuni, și chiar să pregătească cuceriri și anexări de teritorii. Este foarte probabil că, sub îndrumare propagandistică am putea fi martorii unui *război al minții,* care nu ar face decât să pregătească un real război, atâta vreme cât cuvintele, care au operat singure până acum, sunt acompaniate de imagini.[58]

În eseul *Prolog zum Fernsehen (Prolog pentru Televiziune),* din 1953, Adorno vorbește despre cultura de masă ca „limbaj al imaginii", o scriere pictografică sau hieroglifică. Simulând intimitate, individualitate și o comunicare directă, personajele culturii de masă dictează norme de comportament social, felul de a fi, de a zâmbi, sau de a petrece timpul. Prin mesaje explicite, dialog sau

---

[57] Gene Youngblood, *Expanded Cinema,* New York, P. Dutton&Co., Inc, 1970.

[58] [În mai 1935 în jurnalul *Intercine,* editat de Rudolf Arnheim și publicat de League of Nations International Institute for Instructional Films în Roma] traducere liberă din Siegfried Zielinski, *op.cit.*, p. 164.

acțiune privitorul este absorbit în poveste, identificându-se cu protagonistul acesteia.

> Instead of playing tribute to the unconscious by elevating it to consciousness so as to fulfill its urge and at the same time pacify its destructive force, the culture industry (...) reduces human beings to their unconscious behavior even more than the conditions of their existence do all along.[59]

Miriam Hansen, citându-l pe Adorno, subliniază efectul ideologic al *hieroglifelor* culturii de masă, care, prin modelul comportamental oferit, fie pozitiv fie negativ, stopează dezvoltarea ființei umane în diversitatea sa. Încetând a mai fi el însuși, privitorul divertismentului comercial nu mai este capabil să-și distingă dorințele proprii de cele induse[60]. Aceste mecanisme umane, care reacționează la anumiți stimuli din universul înconjurător, au fost cercetate și exploatate încă de la greci încoace. Ele nu au fost însă aplicate pentru a încuraja răspunsuri negândite asupra vieții zilnice, inhibând conștiința de sine. Noi reacționăm în concordanță, asemeni păpușilor, dacă sistemele sunt manipulate corect. Povestea, intriga, deznodământul, toate elementele unei *drame*, sunt mijloace care înlesnesc manipularea publicului.

În prima lucrare care tratează subiectul artei video, Gene Youngblood dedică un număr de capitole fenomenului cultural și tehnologic dezvoltat de mediul televizual. El însuși provenind din cadrul acestui sistem (KHJ-TV în Los Angeles), este capabil să observe atât aspectele pozitive, cât și pe cele negative. Pentru el, divertismentul comercial lucrează împotriva artei, exploatează alienarea și plictiseala publicului său, prin perpetuarea unui sistem condiționat de răspunsuri. Deghizând meșteșugul în creativitate, divertismentul comercial nu numai că nu este creativ, el distruge abilitatea publicului de apreciere și de participare la procesul creativ[61]. El remarcă faptul că și artistul se folosește

---

[59] [În loc de a plăti tribut inconștientului elevându-l către conștient, ca să-și împlinească și în același timp să-și pacifice forța sa distructivă, industria culturii(...) reduce ființele umane la comportamentul lor inconștient, mai mult decât în orice alte condiții ale existenței lor.], Theodor Adorno citat de Miriam Hansen, „Mass Culture as Hieroglyphic Writing: Adorno, Derrida, Krauker", în *ADORNO: A Critical Reader,* ed. Nigel C. Gibson, Andrew Rubin, Backwell Publishers, 2002, p. 63.

[60] *Ibidem,* p. 64.

[61] Gene Youngblood, *Expanded Cinema, op. cit.,* pp. 57-59.

de aceleași resurse, care pot fi transformate în angrenaje de manipulare. Diferă doar motivația. Dacă artistul este nevoit să apeleze la aceste mecanisme ca să se facă înțeles, o face pentru a explica. Divertismentul exploatează.

> Entertainment gives us what we want; art gives us what we don't know we want. To confront a work of art is to confront oneself – but aspects of oneself previously unrecognized.[62]

Arta este cercetare, în vreme ce divertismentul (entertainment) este joc sau conflict. Artistul este întotdeauna un anarhist, un revoluționar, un creator de noi lumi care sunt adăugate realității.

Dincolo de latura mai puțin formatoare a televiziunii, cea care substituie gândirea creatoare cu un soi de amorțeală mentală, mărind eficiența mecanismelor de manipulare, Youngblood surprinde schimbarea socio-culturală pe care o va produce acest mediu de masă. Pentru el, televiziunea este văzută ca un *super ego* al Pământului. Un circuit închis, care se întoarce în mod constant înspre noi înșine, interpenetrând tradiții culturale, distribuind expresiile și nevoile simbolice locale la o scară planetară. Noi devenim conștienți de comportamentul nostru observând comportamentul colectiv manifestat în videosfera globală. Pentru autor, această rețea ne modifică nu numai percepția fizică și temporală asupra universului, ci și mediul psihic, oferind zilnic un flux de imagini trecătoare. Va extinde lumea *într-o varietate de moduri, nefolosite până acum*, oferindu-ne experiența, trăirii unui *timp telescopic*[63].

Douglas Kellner, unul dintre teoreticienii cunoscuți ai culturii media, afirmă importanța și complexitatea acestui fenomen socio-cultural, unul care pare să reziste oricărei forme generale de teoretizare. Cele mai multe dintre teorii sunt în domeniul manipulării media și au fost foarte populare în timpul anilor 1960 și o perioadă din anii 1970. Ele enunță faptul că media oferă cea mai importantă forță de control social și impune o dominație monolitică asupra victimelor sale[64].

---

[62] [Divertismentul ne dă ceea ce vrem, arta ne dă ceea ce nu știm că vrem. Confruntarea cu o operă de artă este ca o confruntare de sine - dar cu aspectele de sine necunoscute în prealabil.], *ibid.*, p. 60.

[63] *Ibid.*, p. 74.

[64] Douglas Kellner, *Media Culture, Cultural studies, identity and politics between the modern and postmodern*, New York, Routledge, 1995, pp. 3-4.

Într-un anumit sens, media instituie o cultură industrială, organizată pe modelul producției de masă, urmărind audiența de masă prin formule și coduri convenționale. Ea și-a mutat atenția din zona unei culturi înalte, de nișă, spre o receptare largă. Într-o țară care este în mod predominant interesată în a scoate consumatori și producători, susține Robert M. Hutchins, nu se pune problema eliberării minților de conexiunea între a vinde și a produce. Această țară va transforma noile oportunități ale educației în mijloace de deturnare în favoarea producției și a consumului. Acesta este destinul televiziunii în Statele Unite ale Americii. Ar fi putut fi folosită în scopuri educaționale, dar nu într-o cultură comercială[65].

Formele orale și vizuale ale culturii media au înlocuit cultura cărții, acestea necesitând disponibilități diferite de decodificare a mesajului. Mai mult, cultura media a devenit o forță dominantă de socializare: imaginile media înlocuiesc familia, școala și biserica, fiind un arbitru al gustului, valorii și judecății. Radioul, televiziunea, filmul ca și alte produse ale industriei culturale ne oferă modele a ceea ce înseamnă să fii bărbat sau femeie, precum și ce înseamnă succesul, eșecul sau puterea. Cultura media ne modelează viziunea asupra lumii cu valorile sale intrinseci. Ea ne definește ceea ce este bun sau rău, moral sau imoral, ne oferă simboluri și mituri prin care ne formăm o pseudocultură globală comună.

3.3 Video-art, o contracultură televizuală

Geneza *video-art* este de situat în 1960 și este pusă direct pe seama apariției camerelor video portabile de ½ inch produse de firma Sony. Un recorder neportabil costa între 1500 și 2000 $, iar rezultatul era mult mai slab decât standardul de televiziune. În ciuda tuturor dezavantajelor acestei camere, ea a fost folosită de mulți artiști interesați să-și extindă aria de activitate. De fapt, artiștii au fost printre primii care au conștientizat aspectele liberale ale acestui nou format, în sensul valorii sale politice, dar și ca nouă formă de artă.

[65] Robert M. Hutchins, *The Learning Society*, New York, Praeger, 1968, p. 127.

Mișcarea video, în America, a început în 1968, ca parte a rezistenței împotriva industrializării masive, în general, și împotriva dezvoltării industriei militare, în special, aceasta din urmă fiind orientată spre implicarea Statelor Unite ale Americii în războiul din Vietnam. Această mișcare de opoziție este cunoscută ca *guerrilla television*.

Video-art, ca discurs cultural, apare în contextul experimentelor întreprinse în Germania și Statele Unite, în jurul grupului Fluxus, care va reuni curând energiile artistice europene și nord americane. Fluxus ia naștere la sfârșitul anilor 1950 și va fi puternic influențată de Duchamp și mișcarea *dada*. Influența pe care a exercitat-o acest grup asupra artei depășește cu mult durata în care a funcționat, un răstimp prea scurt, din cauza stilului de lucru experimental, haotic și contestatar al membrilor săi[66].



5. John Cage, David Tudor, *Variations VII, în cadrul E.A.T. „9 Evenings”*, 1966

Manifestările organizate în vara anului 1952, la *Black Mountain College*, reprezintă o cale total divergentă față de aceea a modernismului. E o cale pe care au ales-o artiști și muzicieni ca John Cage, Robert Rauschenberg si David Tudor, alături de dansatori ca Merce Cunningham și poeți ca Mary Caroline Richards, Charles Olson. Toți aceștia au participat la un eveniment guvernat de principiul arbitrariului (era vorba de aruncarea unor monede de I Ching), astfel încât nici un interpret nu știa dinainte ce urmează să execute celălalt. Interacțiunea întâmplătoare a diferitelor forme de media și a interpreților, precum și acceptarea acestui eveniment ca formă de artă, sfidează deopotrivă și principiile modernismului. Cunoscutul membru al mișcării

[66] Florence de Mèredieu, *Arta și Noile Tehnologii; Arta video, Arta digitală, op. cit.*, p. 29.

Fluxus, John Cage, este primul muzician care a apelat la facilitățile înregistrărilor radio în *Imaginary landscape 4,* unde folosește 12 radio receptoare pentru a produce o piesă cu douăzeci și patru de interpreți. Tot el va iniția la New York *Project for music for magnetic tape*, care prefigurează muzica electronică.

Genul de artă practicat la *Black Mountain College* este dezvoltat ulterior de prolificul arhitect, matematician și, deopotrivă, muzician, Yanis Xenakis. Acesta este inițiatorul unei noi forme de sincretism, mai complexă decât opera sau cinematograful. Inițiativa sa va cunoaște o dezvoltare amplă abia în ultimele decenii ale secolului al XX-lea. Este vorba de acele producții artistice numite pe atunci „polytopes”, care adună numeroase arte și interpreți. Sunt combinații de lumini, culori, umbre, muzică și text, realizate cu mijloace electronice video și audio, toate într-o amplă mișcare în spații largi, cum ar fi amfiteatrele și stadioanele. Artistul prezintă, la Montréal, unul dintre spectacolele sale de muzică și lumină *Polytope de Montréal* (1967).

3.4 Artă militantă în televiziunile alternative

Când *video-art* și-a stabilit locul său în contextul artelor, pe la sfârșitul anilor 1960, Statele Unite furnizează primele contingente de artiști video, care își vor impune pentru multă vreme întâietatea. Aceștia au urmat principiile artei contemporane și ale *performance-art,* care au folosit mijloace de comunicare în masă, în scopul unei răspândiri a artei spre un public cât mai larg. Deopotrivă, ei au urmărit să prezerve conceptul de artă ca informație, astfel că artiștii *video* nu erau mulțumiți să-și expună operele în studiouri, galerii de artă și muzee. Ei voiau să fie *on the air.*

La fel ca în cazul cinemaului experimental, privit ca formă de rezistență la *mainstream cinema,* „mulți artiști au văzut *independent video* ca pe o unealtă utopic revoluționară, care dă putere oamenilor să schimbe lumea”[67]. Ei văd

[67] „Many video pioneers saw independent video as a revolutionary and utopian tool for giving power to the people and changing the world.”, Ann Sargent Wooster, „Reach out and Touch Someone: The romance of Interactivity”, in *Illuminating Video: An essential Guide to*

în *video* un mijloc de a descentraliza televiziunea, tânjind însă în secret după puterea televiziunii de masă.

Dezvoltarea rețelelor de televiziune prin cablu și televiziunile teritoriale au oferit o șansă în plus artiștilor să aibă acces la publicul larg, în special în America, dar și în Germania, unde au fost câteva proiecte de rețele care au avut succes. Iată o scurtă prezentare a unor astfel de proiecte:

- În Boston, în anii 1950, WGBH își deschide antenele pentru toate tipurile de experiment și difuzează o serie intitulată *Jazz-images*, unde muzica este însoțită de imagini electronice abstracte.
- În 1969, postul public de televiziune german, *SFB* (*Sender Freies Berlin*), include în programul său *Fernsehgalerie* („galeria televiziunii"), fondată în Düsseldorf.
- În San Francisco, KQED inaugurează, în jurul anilor 1970, un centru național de experiment televizual.




4. Colectivul „*Videofreex*", 1969

- *Videofreex* este unul dintre primele colective de artiști video, fondat în 1969, de către: David Cort, Curtis Ratcliff și Parry Teaslade. Ei și-au înființat studioul într-un *loaft* din Lower Manhattan, pentru proiectul *The Now Show*, difuzat pe televiziunea CBS. Dezvoltându-se, în 1971, studioul se mută în Lanesville, NY, și a devenit unul dintre primele centre media de

Video Art ed. Doug Hall, Sally Jo Fifer, Aperture in association with the Bay Area Video Coalition, 1990, p. 283.

cultură alternativă. Totodată, ea va fi și prima, cea mai mică, stație TV pirat, difuzând materiale pe teme politice și de cultură alternativă. Timp de o decadă vor produce peste 1500 de materiale video.

- În New York, se înființează, în 1976, Cable Soho a lui Jamie Davidovich, iar în 1972, la Los Angeles, TVTV (Top Value Television).
- În Los Angeles, 1976, apare Theta Cable și Long Beach Cablevision.
- În New Tork, Paper Tiger Television (1981) este fondată de Dee Dee Halleck, o organizație nonprofit făcută din voluntari care își propune un mod *alternativ* de practică media făcută în scop educativ, un buget redus și o formă improvizată[68].

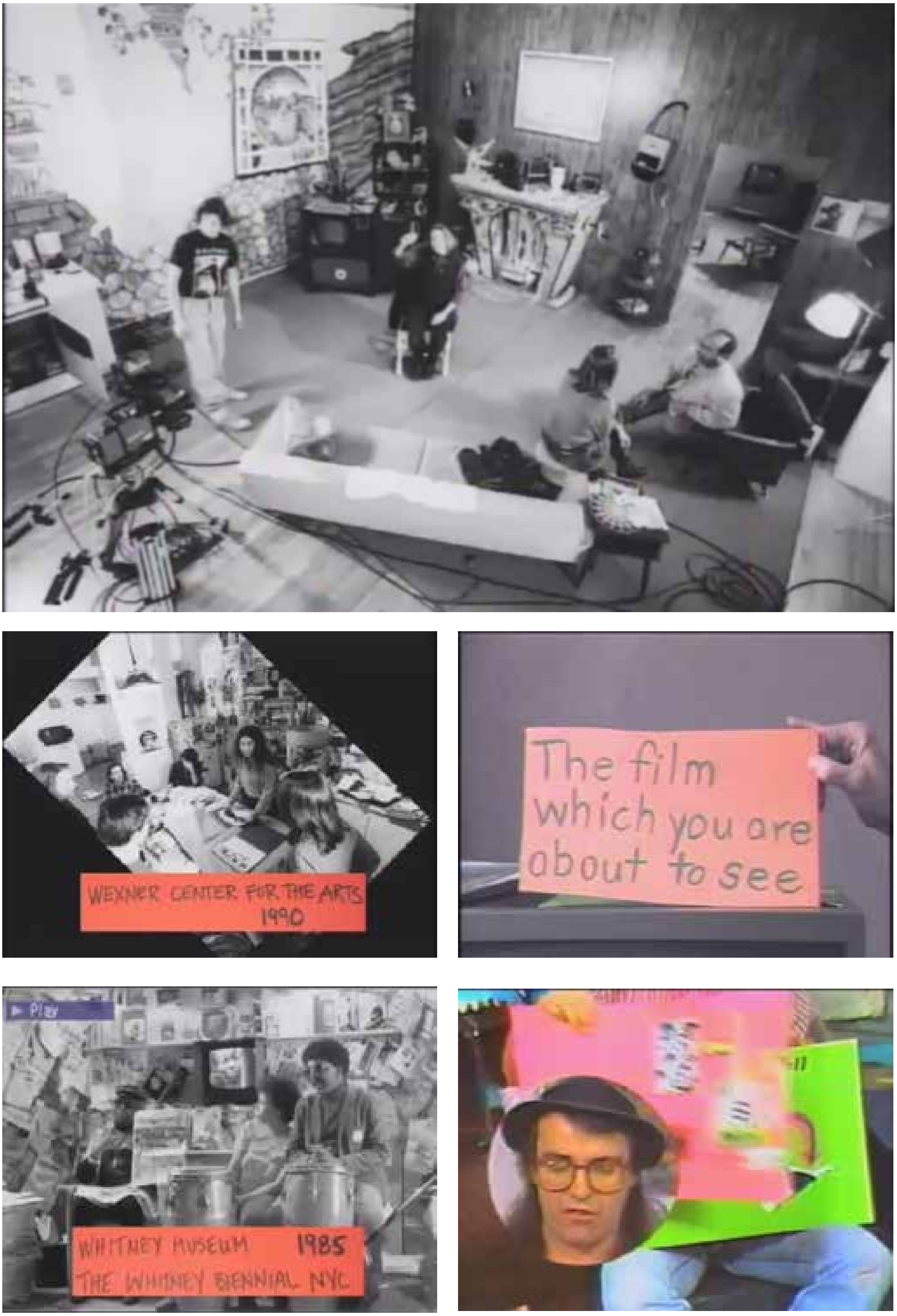


7. *Paper Tiger Television*, identitate vizuală

Dee Dee Halleck este și cofondatoare a Deep Dish Satellite Network, prima comunitate de rețea de televiziune prin satelit. Rolul ei pe tărâmul video-artei militante este important: în timpul când puterea monolitică a televiziunii, comunicarea în masă și divertismentul erau examinate foarte critic, ea a creat conceptul artei video de masă.

---

[68] „If there is a specific look to the series, it is *handmade*: a comfortable, nontechnocratic look that says *friendly* and low budget. The seams show: we often use ovrview wide-angle shots to give the viewers a sense of the people who are making the show and the types of equipement we use. We often use charts and graphics, but they are hand lettered or cut and pasted rather than created by elaborate video effects." Dee Dee Halleck, „Paper Tiger Television", în *Culture in Contention*, ed. Douglas Kahn, Diane Neumeier, Real Comet Press, Seattle, 1985, p. 38.



8. *Paper Tiger Television*

Cînd războiul din Vietnam s-a terminat, pe la sfârșitul anilor 1970, rezistența ideologică a artei militante în America a suferit o mutație. Artiștii, întrucât nu mai erau atât de implicați politic, și-au îndreptat atenția spre aspectele formale ale acestui medium, *ridicând câteva dintre producțiile video la rangul de artă.* Cele mai multe, însă, nu au reușit să se încadreze nici ca operă de artă, nici ca producții televizuale, susține Paul Ryan, un cunoscut artist și teoretician al *video-artei*[69]. Este importantă afirmația potrivit căreia există un gen, în practica video militantă, care nu poate fi încadrat nicăieri, în special pentru înțelegerea formelor eseistice. Autorul nu dă detalii sau exemple pentru a identifica cu exactitate producțiile video la care se referă. Întrucât se știe, însă, că una dintre originile eseului se află chiar în cadrul segmentului video militant și i se cunoaște caracterul informal, greu de încadrat, este ușor de ghicit atât prezența consistentă a acestui gen în televiziunile alternative, cât și motivul pentru care multe dintre aceste producții au rămas fără un cadru formal în care să se afirme.

Vom reține, însă, un alt aspect al afirmațiilor făcute de Ryan în articolul menționat mai înainte. Sensibil la problema comunicării și a mesajului, afiliat viziunii lui McLuhan despre rolul artistului în societate, el ridică, de fapt, trei întrebări, ale căror răspunsuri definesc poziția artistului față de mass media:

- Ce anume poate face televiziunea și alte medii nu pot face?
- Ce anume face arta?
- Cum poate folosi arta acest medium?

Răspunsul său la prima întrebare se sprijină pe afirmația simplă făcută de filosoful Stanley Cavell: *televiziunea ne permite să monitorizăm evenimente în mod simultan, împreună cu alții (din alte locuri)*[70]. Modul de percepție specific televiziunii este monitorizarea, spre deosebire de film în care proiectezi o

[69] Paul Ryan, *The History of American Video Art and the Future of European Television*, în cadrul simpozionului „The Politics, Sociology and Aesthetics of Audio Visual Media” Aachen, Germania, 1989. Articolul revizuit de autor în 2001 se află: [Online] http://www.earthscore.org/ARTICLES/art_american_video.pdf, accesat 04.03 2011.

[70] Stanley Cavell, „The Fact of Television”, *Daedalus* 111.4 , Fall 1982, pp. 75-96. [online] http://www.jstor.org/pss/20024818 accesat: 12.07.2011

viziune asupra lumii. Etimologic vorbind, cuvântul a monitoriza vine din verbul latin *monere*, care înseamnă a *avertiza*. În film, ca și în pictură, există opere individuale, în timp ce în televiziune, partea estetică rezidă în însuși formatul acesteia. Paralela pe care o face Stanley Cavell între rolul artei de avangardă, care *avertizează* o schimbare culturală, și rolul televiziunii este inedită, dar în același timp este în conformitate cu opinia lui McLuhan (pe care-l cunoaște personal). Pentru acesta din urmă, sarcina artistului este: „To prevent undue wreckage în society, the artist tends now to move from the ivory tower to the control tower of society"[71].

Referindu-se la practica artei, Ryan o înțelege ca pe un exercițiu de supraviețuire, dând exemple de la pictura murală, la dramă sau temple. Artistul oferă arhetipuri comportamentale cultivând percepția necesară supraviețuirii. „Art enhances our ability to survive just as training enhances our ability to fight."[72]

Din dorința de a se legitima cât mai degrabă ca gen artistic, *video-art* s-a atașat standardelor disciplinelor artistice, transformându-se în *videosculptură*[73]. Acest prim impuls s-a dezvoltat ulterior în două direcții: pe de-o parte, avem o poartă de re-intrare în muzeu prin *video-sculptură* sau *instalații media,* iar, pe de altă parte, avem tendința de implicare în genul *documentarului creativ (creative documentary)* născut în perioada underground, pe drumul deschis de frații Maysles și Wiseman.

3.5 Relația timp-spațiu în video-art

Schimbarea de paradigmă produsă în decada anilor 1960 și prefigurarea postmodernismului se produce nu numai prin concepte filosofice noi sau descoperiri științifice, ci și prin redefinirea artei. Barierele dintre literatură,

---

71 [Pentru a preveni dărâmăturile nejustificate ale societății, artistul are tendința de a se muta din turnul de fildeș în turnul de control a societății.], Marshall Mc Luhan *op. cit.*, p. 96.

72 [Arta ne mărește abilitatea de a supraviețui la fel cum antrenamentul ne mărește abilitatea de a lupta.], Paul Ryan, *The History of American Video Art and the Future of European Television*, p. 5 [online] http://www.earthscore.org/ARTICLES/art_american_video.pdf

73 *Ibid.*, p. 2.

muzică, dans, teatru și artele vizuale au fost desființate, ivindu-se forme hibride de artă, care vor aduce în componența lor noi coordonate spațio-temporale. Vor apărea manifestări artistice de sinteză, care îmbină muzica, artele plastice și performance-ul, prin mijloace tehnologice sofisticate. Arta *video*, alături de arta *intermedia*, vor produce un *exod al filmului din sălile de cinema către galerii și muzee*, recunoscând producțiile audiovizuale ale artiștilor ca pe un gen distinct, numit și *cinema-extins (expanded cinema)*[74].

Luând în considerare formele multiple pe care le va cunoaște video-arta, locurile în care ele își vor manifesta prezența vor fi în funcție de caracteristicile spațiale și temporale ale acestora. De asemenea, s-a ținut cont de faptul că desfășurarea în timp a unei activități într-un anume spațiu este previzibilă în funcție de destinația acestuia, iar gradul de control asupra timpului este calculat în funcție de experiențele similare petrecute într-un astfel de spațiu, astfel încât noile forme de artă vor migra în locuri dintre cele mai inedite. În timp ce unele își vor găsi cu ușurință locul în galerie, altele vor căuta spații publice urbane sau se vor afilia genului *performance*.

Pe lângă durata intrinsecă a desfășurării actului artistic, timpul, în spații instituționalizate ca bănci, teatre, muzee, sau săli de cinema, are propriile sale reguli. Timpul fenomenologic petrecut într-un muzeu, atunci când vine vorba de o pictură, sculptură sau fotografie, ar putea fi descris ca fiind autoimpus, în sensul că vizitatorul presupune controlul pe durata receptării obiectului de artă. Video-arta, pe de altă parte, are propria agendă temporală. Acesta este un fapt izbitor când într-o galerie de artă, privitorul este pus în fața unui televizor sau a unui monitor, stând pe scaun. Motivul pentru care video-instalația s-a impus cu ușurință ca artă a fost abilitatea sa de a răspunde cerințelor comportamentului temporal, specific muzeului. Atâta vreme cât video-instalația include video-monitoare care funcționează ca un complex sculptural, ea are în comun reguli asemănătoare celor guvernate de

---

[74] „...this period marks the point when artists' film production emerged as a recognizable category of film art. It shaw the contemporary exodus of film from the theatre towards the site of the gallery (and the screen situations)." Tanya Leighton „Introduction", *Art and The Moving Image: A Critical Reader,* ed. Tanya Leighton, Tate Publishing in association with Afterall, 2008 p. 14.

sculptură. Aceste lucrări te invită la o angajare pe o anumită perioadă de timp, care este determinată de privitor, nu dictată de timpul intern al lucrării înseși.

Video, ca obiect sculptural, nu este prea adânc conectat cu exprimările eseistice. Video-instalația, care va cunoaște o dezvoltare proprie, va forma un domeniu separat, un tărâm vast în care inovația creativă alături de ultimele descoperiri tehnologice se vor îndrepta spre o artă de sinteză a interactivității spațiului cibernetic. Vom aminti însă câțiva dintre promotorii acestui gen, pentru că ei vor deschide porțile galeriilor și ale muzeelor pentru cinemaul extins.

3.6 Video sculptura

Raportarea artiștilor la fenomenul de masă declanșat de tehnologia televizuală este diferită. Unii dintre ei vor încerca să se folosească de acest sistem media complex pentru a protesta, în fața unui public larg, împotriva folosirii manipulative, consumiste a televiziunii, dar și pentru a-și exprima ideile politice. Alții, printr-un gest de respingere totală, vor deturna funcția de bază a televiziunii, deconectând monitorul de la canalele de televiziune. Artiștii vor transforma receptorul unui sistem de distribuție unidirecțional (unealtă care cuprinde camere, monitoare, sisteme de înregistrare și mese de montaj) într-un obiect-simbol. Asemănător unei oglinzi, monitorul, rupt de cordonul său ombilical, va prelua diverse funcții banale, într-un cadru impropriu, un spațiu expozițional, facilitând un tip de percepție diferit, contemplativ.

Nam June Paik este printre primii care va face acest gest de protest, în manieră dadaistă, deschizând drumul unui nou domeniu, video-instalația, de care-i va rămâne legat numele. „Paik imported TV into art-world culture, identifying it as an element of daily life susceptible to symbolic , anti-esthetic aestheticism...”[75]. Aceasta este afirmația Marthei Rosler care îl consideră o figură mitică în lumea artei video și subliniază cel mai bine rolul jucat de

---

[75] [Paik a importat *televizorul* în lumea artei identificându-l ca pe un element al vieții zilnice, susceptibil de o valență simbolică antiestetică], Martha Rosler, „Video, Shedding The Utopian Moment”, în *Illuminating Video: An essential Guide to Video Art,* ed. Doug Hall, Sally Jo Fifer, Aperture in association with the Bay Area Video Coalition, 1990, p. 45.

artistul coreean în legitimarea artei video: „At the head of virtually every video history is the name Nam June Paik.” Sau: „The myths of Paik suggest that he had laid all the groundwork, touched every base, in freeing *video* from the domination of corporate TV, and video can now go on to other things”[76].

Paik a ajuns în Germania la sfârșitul anilor 1950, pentru a-și obține doctoratul în filozofie și pentru a studia, pe cont propriu, muzica electronică. Devenind membru al mișcării *Fluxus*, el se stabilește în America în 1964. Un an mai târziu, la New York School for Social Research, expune primele sale instalații în spațiul american, după expoziția sa din Germania, la Wuppertal. *Electronic TV*; *Color TV experiments*; *3 robots*; *2 Zen Boxes* și *1 Zen Can,* sunt câteva dintre lucrările sale de început.




9. Nam June Paik, *Reclining Buddha*, 1994 (stânga), *Hello Elephant*, 2000 (dreapta)

Paik va fi un artist prolific a cărui carieră va fi legată de obiectul videosculptural. În 1969 va crea lucrarea *TV Bra* pentru Charlotte Moorman, iar în 1971, *TV Ciello*. El a participat la numeroase emisiuni dedicate artiștilor de pe canalele publice și cele alternative. De numele său este legată și prima utilizare a aparatului video de înregistrare *portapack*, produs de firma Sony. La New York, în 1965, Paik realizează prima bandă de artă video, filmând orașul din taxiul care-l ducea la Café Gogo, locul în care o va expune.

[76] [La capătul virtual al oricărei istorii video sta numele Nam June Paik.]
[Mitul lui Paik sugerează faptul ca el a pus bazele eliberării artei video de sub tutela corporației TV.], *Ibid.*, p. 44.

În instalațiile sale, Paik va folosi intervenții tehnice pentru a modifica transmiterea imaginilor sau a sunetelor electronice. În timp ce artistul coreean va exploata în sens structural posibilitățile de transfer a datelor, producând diverse efecte grafice induse, artistul german Wolf Vostell va inventa *decolajul*, poziționându-se critic față de expansiunea televiziunii de masă[77].



10. Nam June Paik, *TV Ciello*, 1971



11. Nam June Paik, *TV Budha*, 1974

Wolf Vostell, membru foarte activ al grupului *Fluxus*, a început să producă în aceeași perioadă, o serie de proiecte multimedia, *performance* și instalații remarcabile, ca *Dé collage* (1961) sau *TV Trouble* (1963). *Dé-collage-ul*, inspirat de imaginea afișelor zdrențuite din Paris, aplicat televiziunii, vizează perturbarea programului obișnuit de televiziune prin intervenția asupra imaginii (înlocuirea unor imagini montate în buclă sau chiar intervenția asupra obiectului fizic). „Vostell realizează concomitent tablouri foarte materiale în care include televizoare"; sunt cuvintele lui Mèredieu, referitoare la opera artistului[78]. Același autor va remarca acel impuls de început dat artei video de membrii mișcării Fluxus.

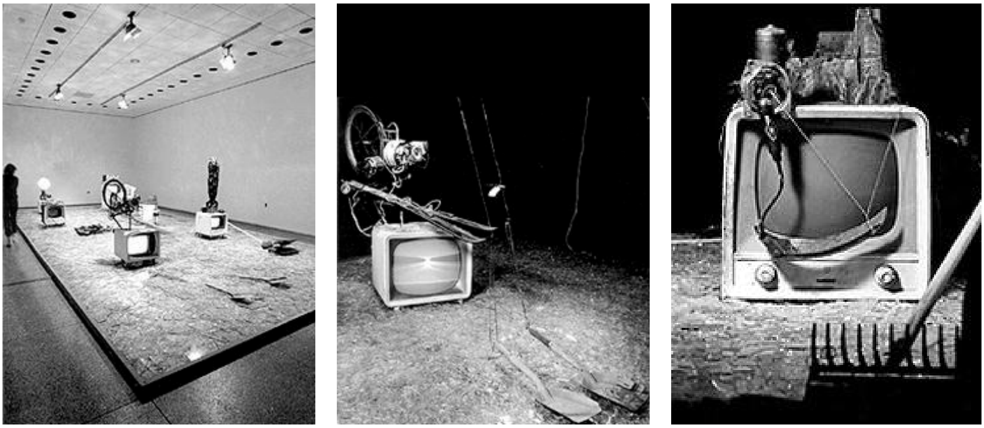
> Utilizarea televiziunii (de către Paik, Vostel și – ocazional – de Beuys) nu este decât unul dintre elementele vizate de Fluxus, care se vrea înainte de toate un câmp de experimente ce reunește toate artele.[79]

---

[77] Sylvia Martin, *Video Art*, Taschen, 2006, p. 8.

[78] Florence de Mèredieu, *Arta și Noile Tehnologii; Arta video, Arta digitală, op. cit.*, p. 37.

[79] *Ibidem*, p. 34.



12. Wolf Vostell, *Electronic Décollage, Happening Room,* 1968

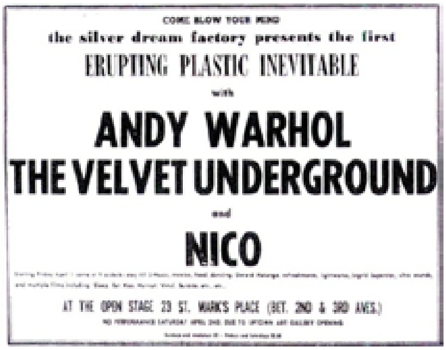
Spiritul care patronează primele „acțiuni video” ale lui Paik și ale lui Vostell este diferit de cel al viitoarelor instalații video din anii 1980-1990. El rămâne apropiat de spiritul *dada*, se vrea contestatar și se înscrie pe linia lui Marcel Duchamp.

3.7 Video-performance și arta intermedia

În acea vreme, alte genuri video, ca documentarul sau, așa cum am spus, cele care conțineau o anumită desfășurare temporală, nu-și găsiseră, încă, locul și publicul oficial. În schimb, mulți artiști care veneau din domeniul *performance* au început să utilizeze aparatul video, mai întâi pentru a-și documenta *acțiunile* (cum e cazul lui Joseph Beuys), mai târziu camera sau proiectorul devenind parte din acțiunile lor. Spațiul de desfășurare propriu mișcării underground a fost unul nonconformist. Pe măsură ce manifestările acestui gen vor deveni complexe, locurile vor fi și ele dintre cele mai diverse.

Andy Warhol: *Exploding Plastic Inevitable* **(1966-1967)**

Exploding Plastic Inevitable (EPI) este numele unei serii de evenimente multimedia organizate de Andy Warhol, între 1966 și 1967, care vizează evenimentele de performance muzical ale trupei *The Velvet Undergrounf* și proiecții ale filmelor lui, în cadrul studioului său numit *The Factory*.



13. Andy Warhol: *afiș E.P.I.*



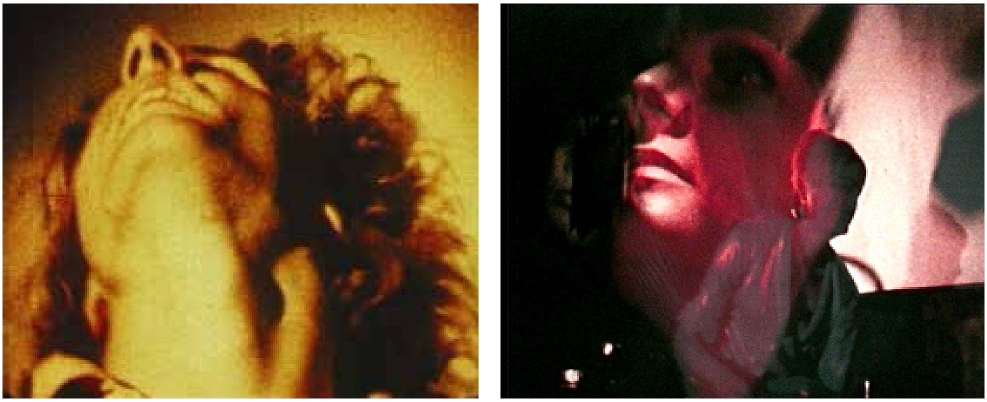
14. *The Factory*

La înălțimea așteptărilor sale, studioul conținea cinci proiectoare de film, care adesea arătau diferite momente ale aceleiași pelicule. Patru proiectoare de lumină strobo la viteză variabilă, trei spoturi de lumină colorată si numeroase alte echipamente audio, toate erau puse în slujba obținerii unui efect cumulativ de multiplicitate. „*Superstaruri gerard Malanga și Mary Woronov Pe film, Pe vinyl, Pe scenă, muzică live, dans, ultrasunete, viziuni, lightworks de Daniel Williams, color slides de Jackie Cassen, discotecă, Ingrid Superstar, mâncare, celebrități și filme, incluzând: Vinyl, Sleep, Eat, Kiss, Empire, Whips, Faces, Harlot, Hedy, Couch, Banana, Blow job, etc. etc. Toate în același loc, în același timp*”. Așa suna reclama lui Andy Warhol pentru Velvet Underground și Nico. În 1966, Jonas Mekas a creditat EPI ca fiind cea mai puternică și mai dinamică platformă de explorare pentru show-urile și grupurile intermedia[80].

Ronald Nameth: *Exploding Plastic Inevitable* **(1966)**

Exploding Plastic Inevitable este, de asemenea, numele unui film de Ronald Nameth (18 min). În mare măsură, așa-numita discotecă psihedelică a fost, pentru cinemaul anilor 1960, un leit motiv. De fapt, ethosul întregului mod de viață *pop* pare a fi sintetizat în opera *kinaesthetică* a lui Ronald Nameth.

[80] Jonas Mekas, „On the plastic Inevitables and Strobe Light”, în *Movie Jurnal: The rise of a new American Cinema, 1959-1971*, 26 may 1966, New York, Macmillan, 1972, p. 242.



15. Ronald Nameth. *Exploding Plastic Inevitable,* 1966

Aici forma și conținutul sunt în mod virtual sinonime și de aceea nu există dubii în ceea ce vedem. Gerard Malanga și Ingrid Superstar dansează frenetic pe muzică de Velvet Underground, în timp ce se întrepătrund cu umbrele fantomatice proiectate pe ecranul de vinyl. EPI a fost filmat atât color, cât și alb-negru, în timpul unei săptămâni de *performance* a trupei lui Andy Warhol. Din cauza întunericului din sală și a flash-urilor stroboscopice, Nameth a filmat întreaga scenă la 8 frame-uri pe secundă și a scos-o apoi la regulamentarele 25 fps. În plus, el a dezvoltat o curbă matematică a repetiției cadrelor si a supraimprimării, în așa fel încât rezultatul este o lume semi-încetinită, suprapusă peste un fundal incredibil de frenetic.

Există o energie frenetică incontrolabilă transmisă de Nameth cu măiestrie prin manipularea mediului. Privitul acestui film este asemenea unui dans în lumină stroboscopică: timpul se oprește, mișcarea se încetinește, corpul pare separat de minte. Cel mai remarcabil aspect al operei lui Nameth este folosirea efectului de *stop motion* cu scopul de a genera un sens al ieșirii din timp.

Joan Jonas și Vito Acconci sunt două exemple de artiști din domeniul *performance,* care, pe lângă mulți alții, au îmbrățișat mediul video, explorând posibilitățile acestuia ca pe o *unealtă de lucru.* Ei vor folosi camera video ca pe un *mediu care le va structura acțiunile,* punând accent, în principal, pe mișcarea corpului și estetica pe care o creează proiecția sa pe o suprafață plană.

În anii '70, acțiunile lor se vor desfășura în fața camerei, fără public, noul media funcționând ca martor.

> In these cases the media image functioned as a narcissistic mirror and as electronic design material at the same time. It opened a window for viewers, and they gained access to an event that have already happened.[81]

Joan Jonas: ***Vertical Roll*****, 1972**

Născută la New York, în 1936, Joan Jonas a început să lucreze în *performance art* la sfârșitul anilor '60. Prima sa cameră, *Portopak*, și-a cumpărat-o la începutul anilor '70, pentru a-și documenta călătoria în Japonia. Influențată de teatrele No și Kabuki, ea va experimenta acțiunile sale în noul mediu, înregistrându-și propriile mișcări corporale. În 1972, se va afirma ca artist video cu lucrarea *Vertical Roll*.



16. Joan Jonas. *Vertical Roll*, 1972

Vertical Roll folosește un efect video care rezultă din desincronizarea frecvențelor. Efectul de baleiaj, produs pe tot parcursul lucrării, îi conferă un anumit ritm și o pulsație, care vor sugera rularea unei imagini de sus în jos. În timpul acestei mișcări continue a imaginii, însoțite de sunetul strident al lovirii unei linguri într-o tablă de metal, se întrevăd în acțiuni și fragmente ale corpului oglindit pe suprafața metalică.

Sub acest aspect, susține Corinne Robins, cele 20 de minute de material solicită fizic privirea și ochii, atrăgând atenția asupra vocabularului electronic. Încă din lucrările timpurii, preocuparea artistei pentru spațiu a luat

---

[81] [În aceste cazuri, imaginea media funcționează ca o oglindă narcisistă și un material electronic în același timp. Acesta deschide o fereastră pentru privitori asigurând acces unui eveniment care s-a întâmplat deja.], Sylvia Martin, *Video Art*, *op. cit.*, p. 13.

forma unei imagini duble. Jonas folosește oglinda ca pe un medium care dislocă și folosește măști pentru a-și crea personalități alternative. Narcisismul ei detașat, calm, nu trădează însă vreo preocupare pentru aspectele psihice[82].



17. Joan Jonas, *The Shape, The Scent, The Feel of Things*, 2005

Vito Acconci, ***Seedbed,*** **1973**

Vito Acconci a fost poet și *performer* înainte de a intra în relație cu camera video. Acest mediu îi va servi în principal pentru a crea legături: spațiale, temporale și umane. *Seedbed* va transforma o galerie privată în două spații diferite, care vor comunica între ele printr-o cameră video. Artistul va construi în interiorul galeriei o rampă, dedesubtul căreia va sta timp de două săptămâni. El se va masturba exprimându-și fanteziile despre privitorii care vor intra în galerie, putând fi privit printr-un monitor așezat în colțul încăperii și auzit prin intermediul unei stații de amplificare.

Agresivă în conținut, lucrarea ridică două probleme formale: pe de-o parte aceea a interacțiunii cu publicul[83], iar, pe de altă parte, aceea a caracterului însuși și a funcției de bază a mediului televizual: faptul de a transmite

---

82 Corinne Robins, „Video and Performance", în *The Pluralist Era: American Art, 1968-1981*, New York, Harper and Row, 1984, pp. 228-229.

83 „Acconci has explained: 'In *Seedbed* I was able to involve the viewers by fantasizing about them as I masturbated, talking out my fantasies about them.'", *ibid.*, p. 229.

în timp real o acțiune petrecută în spații diferite. Conceptele de *spațiu, timp, realitate* și *interactivitate* sunt des întâlnite în perioada anilor '70, ca reacție împotriva credulității publicului față de acest mediu, pe care exploatarea comercială îl transformă într-o formă de manipulare în masă.



18. Vito Acconci, *Seedbed*, 1973

Malcom Le Grice, *Horror Film***, 1971**

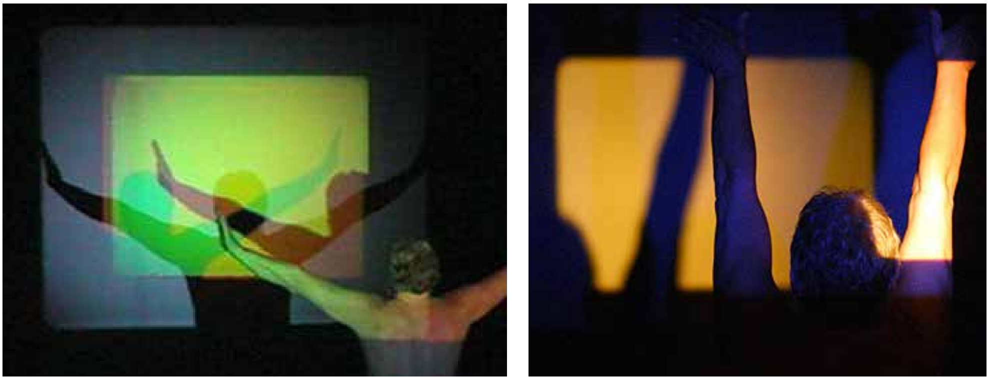
Artistul și teoreticianul englez, Malcom Le Grice, pictor la origine, va experimenta filmul și video procesând imaginea până la obținerea unei picturi dinamice. Preocupările sale legate de film încep la mijlocul anilor '60 cu o serie de pelicule găsite, pe care va încerca diverse procedee de juxtapunere și prelucrare. El declară într-un interviu realizat de fundația Luxonline: „Nu am fost atât de mult interesat de ceea ce se întâmplă în interiorul cadrului, ci am fost interesat de modul în care imaginile ies în afară, în spațiu"[84].

În acest sens, în 1971, artistul va face un *performance* în fața a trei dispozitive care vor proiecta lumină colorată, oferind un spectacol în care corpul fizic se dematerializează, devenind umbră-proiecție-nălucă, contopit în dinamica umbrei supraimpuse. Palete de culori succesive însoțite de sunetul prelucrat al unei respirații venite parcă din alte sfere conferă privitorului o experiență vizuală complexă.

---

[84] „Malcom Le Grice, Film and Video Artist", 2008, Interviu realizat de Luxonline, [online]: http://www.youtube.com/watch?v=wCGIqRVRqmU, accesat: 12.07.2011.

Relația dintre film și spațiu/timp real este una dintre preocupările aflate în agenda artistului, motiv pentru care el va recurge la alternativa proiecției evenimentului real, scoțând din ecuația imaginii proiectate procesul prelucrării și *iluzia* realității fizice. Dacă preocupările filmului comercial au fost orientate spre scopul creării unui univers spațio-temporal iluzoriu, *video-art* va fi interesată, în contrast, de redarea realității și a timpului actual și va elimina urmele activității fizice „din spatele scenei". Aceasta este ideea enunțată de Le Grice, din perspectiva teoreticianului, într-un articol din *Art and Artists magazine*, în decembrie 1972[85]. *Horor film* face parte din primele acțiuni înscrise pe direcția trasată de Andy Warhol, filme în care este legată prezența fizică de imaginea proiectată.



19. Malcom Le Grice, *Horror Film*, 1971

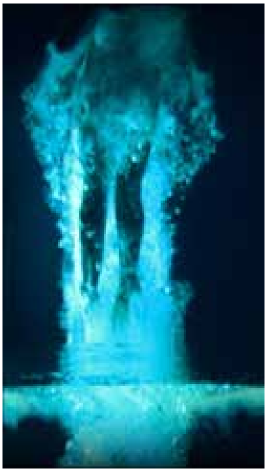
Arta intermedia a cunoscut o dezvoltare spectaculoasă în anii ce au urmat, devenind una dintre formele de sinteză ale artei postmoderne.

Bill Viola, ***Acceptance*****, 2008**

Bill Viola este unul dintre cei mai reprezentativi autori ai artei video în general. El a început să exploreze mediul vide ca performer, în fața camerei

[85] „The direction of my thinking, and the tendencies in my films, keep returning me to an affirmation of the projection event as the primary reality. (...) This reverses the situation common to the cinematic language where experience of the real TIME/SPACE at projection is subsumed by various aspects of manipulated retrospective "reality"." Malcom Le Grice, „Real time/space", în *Art and Artists magazine* , dec 1972 [online] http://www.luxonline.org.uk/articles/real_time_space(1).html accesat:12.07.2011

de filmat, încă din anii studenției. Experimentul *Tape „I”*, din 1971, speculează crearea unor realități multiple prin poziționarea autorului, ca subiect, între monitor și oglindă. La fel ca Vito Acconci și Joan Jonas, tânărul Bill Viola este preocupat de calitatea acestei noi tehnologii de a oferi un răspuns instantaneu. La maturitate însă, autorul se va desprinde de preocuparea pentru interactivitate și va cerceta efectul pe care-l are extinderea temporală a unui moment, filmând scurte gesturi corporale privite cu încetinitorul. Aceste clipe privite sub microscop surprind realitatea în ipostaza sa paradoxală, aceea a eternității cuprinse în efemeritate. Un exemplu în acest sens îl constituie lucrarea *Acceptance* realizată în 2008, reprezentând un nud feminin surprins simbolic în momentul trecerii dincolo printr-o perdea de apă. Prezența apei, ca element mistic de legătură a lumii reale cu lumea spirituală, este dominanta care caracterizează întreaga carieră a artistului.

20. Bill Viola, *Acceptance*, 2008

3.8 Arhitectură multimedia, video-ambient

Pentru a putea recurge la noțiunea de *ambient video*, trebuie să ne întoarcem la felul în care Youngblood conturează omul modern: acesta este un individ condiționat de rețeaua intermedia. Dacă reușim să înțelegem faptul că omul contemporan trăiește o mare parte din viață într-un mediu artificial, vom putea înțelege și funcția artei cinematice în ambient. Întrucât este și el o

creație omenească, spațiul fizic în care ne desfășurăm activitatea nu este decât o extensie a mediului psihic, lucru ignorat de majoritatea criticilor de film. Suntem condiționați mai mult de cinema și televiziune, decât de natură. În perioadele istorice anterioare, această semnificație și această valoare tradițională erau asumate de arte și de folclor. Astăzi termenul *arte* necesită o extensie care să includă mediile de comunicare tehnologice, or acestea nu sunt nicidecum nici artă, nici folclor. Cinemaul nu este doar ceva înăuntrul ambientului (*environment*). Rețeaua intermedia (cinemaul, radio, reviste, cărți și ziare) este chiar mediul nostru înconjurător[86].

Arhitectura multimedia a fost, la început, un exercițiu de tehnică, pentru ca, treptat, să se dezvolte într-un limbaj cu adevărat cinematic, prin care se extind puterile comunicative ale omului.

Soții Ray și Charles Eameses vor crea un precedent prin introducerea imaginii cinematice în spațiul arhitectural, dar, de fapt, inovația și aportul lor constau în folosirea proiecțiilor simultane. Acest procedeu, care extinde povestea exponențial, va fi practicat tot mai des în *expanded-cinema*, fiind preluat și de cinematografia de masă. Prezentarea unor acțiuni simultane, desfășurate paralel în același ecran se numește *split-screen* și a fost pusă în practică, în cinema, de Pablo Ferro (ca editor) în *The Thomas Crown Affair* (1968), după încercarea lui Abel Gance, din filmul *Napoléon* (1927). Mai recent, Mike Figgis a reluat conceptul într-un film de lung metraj, *Timecode* (1999).

Ray and Charles Eameses, *Glimpses of the USA*, **1959**

În 1958, SUA și URSS au convenit să facă un schimb de expoziții pe teme de știință, tehnologie și cultură. Expoziția sovietică s-a deschis la New York, iar cea americană în Moscova. Cu această ocazie, guvernul american a angajat cei mai sofisticați arhitecți și designeri, cuplul Ray și Charles Eameses, să producă filmul numit *Glimpses of the USA*. Proiectat pe șapte ecrane (aprox 6/8 m), suspendate pe un vast dom geodezic (opera arhitectului Buckminster Fuller), imaginile erau combinate în șapte role de film, difuzate simultan, prin intermediul a șapte proiectoare. Acest *performance* al imaginilor în mișcare s-a

[86] Gene Youngblood, *Expanded Cinema, op. cit.*, p. 54.

dovedit a fi unul dintre cele mai populare „exponate" ale târgului. *The Glimpses of the USA* nu a însemnat doar o serie de imagini în interiorul unui dom; acele ecrane mari suspendate defineau un spațiu în interiorul celuilalt.

Filmul începe cu imagini ale spațiului cosmic pe toate ecranele și continuă cu o vedere aeriană a luminilor unui oraș noaptea privite de foarte departe până foarte aproape, astfel încât ele vor umple ecranul. Dimineața vine cu numeroase imagini ale peisajelor care sunt preluate din diferite zone ale țării: deșerturi, munți, dealuri, mări, ferme, zone suburbane; camera focalizează treptat până când ajunge la un detaliu de ziar. Nu întâmplător primele semne de viață au fost alese din spațiul domestic, unde este surprinsă familia luând micul dejun, după care bărbatul se urcă în mașină și pornește spre locul de muncă.



21. Ray and Charles Eameses, *Glimpses of the USA*, 1959

Glimpses of the USA nu numai că prezintă în fața publicului un nou fel de a vedea lucrurile, ci dă formă unui nou mod de a percepe, aflat deja în mintea fiecărui om. *Glimpses of the USA* rupe linearitatea filmului narativ și oferă un mozaic de imagini ale vieții americane, într-o perpetuă metamorfoză, cu

toate că mesajul filmului este linear și consistent. Filmul pune accent pe emoțiile universale, dar, în același timp, este concentrat pe abundența materială a unei țări[87].

Acum, filmele și ecranele multiple abundă în galerii, spărgând tiparele narațiunii lineare. Este o multiplicare a perspectivei care corespunde ambientului postmodern și ideii de percepție simultană a imaginii, atât de caracteristică secolului al XXI-lea. Dintre aceste filme, opera finlandezei Eija-Liisa Ahtila se remarcă prin căutarea unei narațiuni în straturi paralele, cu secvențe temporale și spațiale care se suprapun, înfățișând același eveniment din perspective diferite. Rezultatul este o senzație stranie de tridimensionalitate, în care secvențele se îmbină într-un montaj complex, depășind regulile clasice de editare.



22. Ray and Charles Eameses, *Glimpses of the USA*, 1959

Eija-Liisa Ahtila, *The House*, 2002

Dintre lucrările ei, filmul *The House* este cel care ne va reține atenția în ceea ce privește perspectiva proiecțiilor multiple. Ambientul realizat din trei proiectoare (care vor genera imagini pe trei dintre pereții unei încăperi) desfășoară un singur fir narativ. Filmul proiectează o perspectivă metaforică (sau, poate, alegorică) asupra spiritului uman. Fără vreo emoție aparentă,

[87] Beatriz Colomina „Enclosed by Images: The Eameses' Multimedia Architecture", in *Art and The Moving Image: A Critical Reader*, ed. Tanya Leighton, Tate Publishing in association with Afterall, 2008, pp. 75-80.

artista vorbește despre experiențe psihice extreme, legate de limita realității în percepția spațio-temporală, de relația între exterior și interior, finalul filmului arătând protagonista cum acoperă ferestrele cu o pânză neagră.



23. Eija-Liisa Ahtila, *The House*, 2002

Deși toate proiecțiile, în ansamblu, arată acțiunea cursivă a unui personaj feminin, care străbate diverse spații din interiorul și din jurul casei, filmul este linear și nonlinear, în același timp. Aceste caracteristici contradictorii coexistă pentru că *tăieturile* se produc nu numai în cadrul uneia dintre proiecții, ci și între cele trei proiecții. De exemplu, dacă pe peretele din față avem personajul stând cu fața, pe peretele lateral se va vedea un geam, dând senzația unui spațiu continuu. În stânga, însă, continuitatea este întreruptă de o acțiune paralelă. Astfel, avem un ambient creat într-un alt ambient, cu o iluzie de spațiu-timp discontinuu.

Pentru a descrie tehnica de montaj folosită de artistă, precum și atmosfera unui spațiu tridimensional abstract, rezultat în urma percepției intersectării acestor planuri spațiale, vom utiliza chiar cuvintele artistei desprinse dintr-un dialog cu Doug Aitken.

> It's a lot of trial and error, and it's a lot of intuition. Every work has a rhythm of its own with demands of its own. There's so much you can experiment with, like showing action and reaction simultaneously, showing a detail shot along with the wide-angle shot, using images of different sizes at the

same time, making time overlap by showing different parts of an action on separate screens. But for me, the choices always have to do with the subject matter and the atmosphere on the screen.[88]



24. Eija-Liisa Ahtila, *The House*, 2002

Această lucrare este greu de perceput dintr-o singură perspectivă, cum ar fi aceea a unui film narativ. Fiecare vizionare va genera câte o nouă variantă de editare, cea din mintea privitorului, care va recepta participativ opera[89]. Nevoia de organizare a complexității, fragmentarea și coexistența contrariilor (continuu-discontinuu) încadrează lucrarea în tendințele video postmoderne ale artiștilor contemporani.

[88] [Există multă încercare și eroare, dar și multă intuiție. Fiecare lucrare are un ritm propriu și propriile sale cerințe. Se poate experimenta mult cu acest lucru, cum ar fi să arăți acțiunea și reacția simultan, să arăți un detaliu alături de un plan larg folosind în același timp imagini de dimensiuni diferite, să faci timpul să se suprapună arătând diferite părți ale aceleiași acțiuni pe ecrane separate. Dar pentru mine, opțiunile întotdeauna au de-a face cu subiectul și cu atmosfera de pe ecran.], Doug Aitken, *Broken Screens: Expanding the Image, Breaking the Narrative, 26 Conversations with Doug Aitken*, ed. Noel Daniel, DAP, Distributed Art Publishers, 2006, p. 21.

[89] Alexander Alberro, „The Gap Between Film and Installation Art”, în *Art and The Moving Image: A Critical Reader, op. cit.*, p. 427.

Doug Aitken, *Sleepwalkers*, 2007

Departe de a putea trece în revistă tot ce s-a produs în lume în decursul celor aproape patru decade de existență, vom aminti una dintre lucrările recente ale lui Doug Aitken, un artist care utilizează spațiul ambiental ca parte intrinsecă a lucrărilor sale. Sub titlul *Sleepwalkers*, in 2007, autorul propune o instalație video formată din mai multe proiecții de mari dimensiuni pe clădiri de birouri din Manhattan, New York. Aceste proiecții reprezintă momente intime din spațiul domestic, care, asemeni unei haine întoarse pe dos, desființează formal și simbolic granițele dualităților interior-exterior, intim-public.



25. Doug Aitken, *Sleepwalkers*, 2007

3.9 New media și comunicarea Postmodernă

În general, termenul *new-media* se referă la tehnologiile de difuzare sau de conexiune care sunt caracteristice societății de tip *rețea,* indusă de apariția și dezvoltarea mediului digital. *New media* nu se confundă cu mediul digital în

sine, ci, mai degrabă, cu ideea de conexiune și feed back[90]. La fel ca presa tipărită sau fotografia, apariția acestei noi tehnologii va avea un impact social și cultural puternic, determinând, așa cum am văzut în cazul celorlalte media, o schimbare de paradigmă.

Întorcându-ne la articolul din 1977 al lui Gene Youngblood (care începe în felul următor: „This essay is about reality, the mass media, and the human desire”[91]), se observă existența unei probleme de comunicare, în ceea ce privește sistemul media centralizat și aspirația spre căutarea unei soluții care să reflecte mai fidel realitatea. Youngblood vede televiziunea ca pe un mediu care oglindește esența umană. Ea este, deopotrivă, un martor și un arbitru în evoluția culturală a umanității. *Criza ecosocială* globală, în care ne aflăm, se datorează arbitrării nedrepte a dezvoltării umane de către mass media, susține el. Ea s-ar rezolva în momentul apariției unei revoluții în comunicare. Youngblood identifică șase unelte pe care s-ar putea baza acest nou gen de comunicare și subliniază faptul ca aceste instrumente ar putea părea, la o privire superficială, utopice și chiar fanteziste:

1. Comunicare în rețea
2. Echipament video portabil
3. Sisteme de publicare video
4. Computere personale și utilități informaționale
5. Sateliți de comunicare domestici
6. Ecrane și sisteme de tipărit.[92]

Erau departe de a fi utopice: cele șase forme ale comunicării reale s-au materializat în mai puțin de două decade. Deși apariția rețelei globale este relativ recentă, preocuparea artiștilor pentru acest gen de comunicare este

---

90 Lev Manovich, „What is New Media?”, în *The New Media Theory Reader*, ed. Robert Hassan&Julian Thomas, Open University Press, 2006, p. 5.

91 [Acest eseu este despre realitate, mass media, și dorința umană.], Gene Youngblood, „The Mass Media and The Future of Desire”, in The *CoEvolution Quaterly*, winter 1977/78, California.

92 *Ibid.*, p. 8.

cel puțin la fel de veche ca aceea a oamenilor de știință. Dacă în 1960, J.C.R Licklider a scris articolul *Man-Computer Symbiosis*, prefigurând apariția rețelei de calculatoare în termeni științifici, zece ani mai târziu, artiștii vor realiza practic o serie de acțiuni experimentale, punând accentul pe transmiterea la distanță a informației vizuale.

În 1969, artistul canadian Ian Baxter va realiza conexiunea Halifax–Vancouver prin telex, fax și telefon, în cadrul unei acțiuni numite *Trans V.S.I. (Visual Sensitivity Information).* Pe parcursul a trei săptămâni, studenții din *Nova Scotia College of Art and Design* din Halifax, sub îndrumarea lui Gerald Ferguson, printr-o acțiune colaborativă la distanță, vor produce lucrări la indicațiile la distanță date de Baxter din Vancouver. Ele sunt fotografiate și retransmise sursei[93].

În 1970, la Hanovra, în cadrul expoziției *Komputerkunst*, Richard Raymond prezintă un nou procedeu de difuzare, numit *time sharing.* Cu ajutorul unui telegraf și al unui telefon, el intră în contact cu computerul de la General Electronic din Los Angeles și reușește astfel să difuzeze conținutul de fișiere al acestuia. Acest experiment, realizat între Hanovra și Los Angeles, oferă, în fond, o primă demonstrație pentru ceea ce va fi cunoscut mai târziu sub numele de „rețea”.



26. *E.A.T. – Experiments in Art and Technology, Children and Communication,* 1971

[93] Eduardo Kac, „Negotiating Meaning: the Dialogic Imagination in Electronic Art”, in *Bakhtinian Perspectives on Language and Culture: Meaning in Language, Art and New Media,* ed. Finn Bostad, Craig Brandist, Lars Sigfred Evensen, Hege Charlotte Faber, Palgrave Macmillan, 2004, p. 210.

O altă lucrare interactivă la distanță este realizată în 1971, în cadrul *E.A.T (Experiments in Art and Technology)*, întreprinse de Robert Rauschenberg și Billy Kluver. Mai putem aminti un proiect de Robert Whitman, numit *Children and Communication*, prin care sunt legate două școli primare din New York, una situată în *uptown*, alta în *downtown*; în acestea, copiii vor avea acces nelimitat, timp de patru luni, la echipamente de transmisie (fax, telefon, telex) prin care vor schimba mesaje, vor trimite desene și vor dialoga telefonic.

Pe la mijlocul anilor '80 a apărut computerul personal, iar pe la începutul anilor '90, rețeaua globală cunoscută sub denumirea de *internet*. Aceasta va aduce cu sine posibilitatea creării unor spații publice virtuale, suplimentare celor fizice, în care este posibil un tip de comunicare liber, necentralizat și necontrolat. Trecerea de la sistemul media unidirecțional la cel dialogic este una dintre caracteristicile lumii postmoderne.

Aflându-ne din nou în fața legendei lui Thamus, ne punem întrebarea firească asupra modului în care acest tip de comunicare va schimba societatea umană. Acesta ne oferă un nou potențial, dar, în același timp, aplică noi constrângeri. Tinerii în ziua de astăzi se mișcă într-o lume tehnologică și verbală complexă, cu un potențial estetic mărit, atâta vreme cât comunicarea se face prin mesaje predominant vizuale. În schimb, aceeași tehnologie are de pierdut prin *absența comunicării directe, fizice,* afirmă Finn Bostand. *Semiosfera*, ambientul umanității postmoderne, e în permanentă extindere și devine tot mai complexă, sub influența limbajelor electronice, încărcate (de fapt – îmbogățite) de semne și simboluri noi[94].

3.10 Concluzii

Capitolul *De la mass media la new media* asumă ca premisă evidentă dezvoltarea tehnologiei de comunicare; este vorba, în special, de tehnologia de transmitere a imaginii și de aceea a comunicării prin imagine, cele care au dus la

[94] Finn Bostad, „New Technology and Visual Art", in *Bakhtinian Perspectives on Language and Culture: Meaning in Language, Art and New Media*, ed. Finn Bostad, Craig Brandist, Lars Sigfred Evensen, Hege Charlotte Faber, New York, Palgrave Macmillan, 2004, pp. 174-175.

apariția și la dezvoltarea televiziunii și a internetului. În consecință, este analizată angajarea artistului în scoaterea operei cinematice din conul de umbră al sălii cinematografice și crearea unui statut oficial, prin reintrarea în sălile muzeelor și ale galeriilor. Acest fenomen, al migrării spre tutela artelor, este descris de critici printr-o utilizare metaforică a expresiilor *black box* și *white cube*, două noțiuni contrare care au coordonate spațio-temporale diferite.

Sala de cinema și galeria de artă nu se disting doar prin prezența sau absența luminii, ci, mai degrabă, prin caracteristica temporală atribuită acestora. În *sala de cinema*, timpul este dictat de lungimea operei de artă prin *diegeză*, pe când în *spațiul expozițional* timpul este relativ, în funcție de disponibilitatea privitorului. Prin urmare, lucrările consumate în interiorul acestor spații se vor distinge prin caracterul lor narativ sau non-narativ. Cu toate acestea, unii dintre artiști, sau unele dintre lucrări s-au aflat în situația ambiguă de a se fi poziționat într-o zonă de mijloc, în care distincția dintre artă și cinema nu mai este atât de tranșantă. Acele *zone gri (Grey Areas)*, cum le numește Gregor Stemmrich, sunt locul exprimării eseistice, dacă ne gândim la poziționarea ambivalentă a acesteia, între o lume pur formală, abstractă și una lirică, autoreflexivă sau angajată social.

Drumul pe care artistul îl parcurge între *black box*, *white cube* și *gray areas* este în deplină consonanță cu caracteristicile paradigmei postmoderne, marcate de dezvoltarea tehnologiilor audiovizuale de comunicare.

- Enunțul lui McLuhan, *„toate media sunt metafore împuternicite să traducă experiența (noastră) în noi forme”*, deschide cercetarea impactului produs de noile tehnologii de comunicare asupra artei cinematice.
- Dezvoltarea spectaculoasă pe care o va avea mediul *televizual* în următorii douăzeci de ani de la primele difuzări experimentale va aduce schimbări socio-culturale majore. Mediul *televizual* se va dovedi unul dintre cele mai eficiente mijloace de manipulare dintre toate sistemele media. Divertismentul comercial va fi unealta ideală pentru încurajarea consumismului economic, dar și în ceea ce privește influența asupra sferei politice.
- În legătură cu fenomenul socio-cultural declanșat de consumul de televiziune, artiștii vor avea două tipuri de reacție. Cei implicați social vor folosi însuși caracterul acestui mediu pentru a-și putea transmite mesajul unui

public larg, în timp ce alții vor deturna funcția televiziunii în mod protestatar, transformând-o într-un obiect sculptural. Pe fondul tendințelor în artă generate de mișcarea Fluxus în Germania și America, ambele poziții vor aduce noi perspective asupra naturii comunicării audiovizuale, cunoscute sub denumirea de *video-art*.

- Folosirea de către artiști a mediului televizual, ca unealtă utopic revoluționară, este caracteristică perioadei istorice legate de Războiul din Vietnam. Așa-numitele televiziuni de gherilă (*guerrilla televisions*) sunt un mijloc de rezistență împotriva industrializării masive și a producției de armament. Televiziunile alternative sunt, pe lângă o voce de protest, o gazdă și un spațiu pentru expunerea eseului video.
- Auzim adesea vorbindu-se de „muzeificarea" *artei video*. Această expresie este legată atât de căutarea unui cadru formal pentru expunerea producțiilor video independente, cât și de găsirea unei surse de finanțare necesară realizării lor. Intrarea în galerie se va face prin *video instalație,* care, ca obiect sculptural, este cel mai ușor de adaptat spațiului expozițional. Nam June Paik și Wolf Vostell sunt reprezentativi pentru perioada de început a acestui gen.
- Pe drumul spre muzeu, deschis de *videosculptură,* va pătrunde și *arta intermedia,* care, practicând o formă hibridă între *video* și *performance,* va dobândi și ea un statut oficial. Treptat, sub denumirea de *expanded cinema,* se vor reuni toate genurile cinematice non-narative care vor explora spațiul imaginii proiectate.
- Problema spațio-temporală ridicată de *expanded cinema* este una dintre caracteristicile acestui gen. Folosindu-se de percepția simultană a proiecțiilor multiple, *video ambientul* recreează o lume în interiorul altei lumi, facilitând un tip de percepție sinestezică.
- Fiecare tehnologie nouă de comunicare va aduce cu sine o schimbare de paradigmă, resimțită în special în domeniul socio-cultural. Dacă apariția mijloacelor video și televizuale va elibera arta cinematică de lumea filmului, telecomunicarea, bazată pe schimbul informației audiovizuale, denumită și *new media,* va aduce principiul interacțiunii și al *dialogismului*.

3.11 Referințe pentru exercițiul practic 2: *„Relații spațiale în cinema și arta video”*

Realizați un exercițiu filmat în lungime de 1-3 min care să exploreze SPAȚIUL din următoarele perspective:

A. Arhitectură multimedia – resemnificarea ambientului

Utilizarea spațiului expozițional ca parte integrantă a lucrării video.

Referințe filmografice:

Doug Aitken, *Sleepwalkers*, 2007

Doug Aitken, Interview: *The Conditions We Live Under*, Louisiana Channel, published in July 2016

Peter Greenaway, *La ultima scena*, 2008

Peter Greenaway, *Making a replica of Leonardo da Vinci's Last Supper*, Inframe TV published in jan. 2014

B. Narațiunea în spatiul expozitional

Referințe filmografice:

Eija Liisa Ahtila, *The House*, 2002

Eija-Liisa Ahtila, *Parallella Världar*, Moderna Museet published febr 2012

C. Spațiul compozițional

Referințe filmografice:

Benedek Filegauf, *Tejút (Milky Way)*, 2007 (premiul Filmmakers of the Present, la Locarno Film Festival)

D. Spațiul scenografic

Referințe filmografice:

Richard Wilson, *Primo*, 2005 (nominalizat la premiile Bafta, un film adaptat de Antony Sher dupa cartea *If this is a Man*, de Primo Levi), Scenograf: Hildegard Bechtler

4. Film experimental și video în România

4.1 Filmul experimental românesc, înaintea anilor '90

În România, ca în orice țară din spatele *cortinei de fier*, libertatea actului creator era condiționată de îndeplinirea unor reguli prestabilite, impuse de ideologia regimului comunist. Predispoziția spre experiment a izvorât, în acest caz, din nevoia unui „boicot spiritual". Deși, asemeni *termitei*, arta experimentală pe teritoriul românesc și-a săpat suficient de multe galerii pentru a se complace în propriul habitat, ea va rămâne izolată de fenomenul cultural internațional. Afirmarea artei experimentale românești în cadrul unor evenimente mai ample era o performanță, la fel ca însăși existența acesteia, ruptă fiind de sursele ei conceptuale. Având în vedere faptul că mijloacele de comunicare în masă erau monopolizate de regimul comunist, de la presa tipărită până la cinematografie, toate evenimentele organizate mai mult sau mai puțin clandestin se consumau fără a lăsa vreo urmă consemnată. Din această cauză, sursele bibliografice, aflate la dispoziția noastră pentru a proiecta o perspectivă istorică asupra a ceea ce s-ar numi film experimental românesc, sunt sărace, cele mai multe dintre ele fiind făcute după anii '90, pe baza unor reconstituiri.

Articolul intitulat sugestiv *Experimentând în sânul Establishment-ului: un raport rareori consumat*, scris de Alex Leo Șerban, este o elocventă probă stării descrise mai înainte. Practic, se poate spune că cinematografia românească s-a oprit din a cultiva experimentul la scurt timp după ce acesta s-a născut, rămânând încremenită la nivelul pe care îl avea pe la începutul anilor '60. Dacă filmul era considerat un *obiect de mândrie publică*, cinematografia românească nu putea fi decât expresia unui *establishment* îndeaproape controlat, în care rolul cineastului este acela al unui „funcționar" fericit să-și termine treaba la timp"[95]. Alex Leo Șerban afirmă:

---

[95] Alex Leo Șerban, „Experimentând în sânul Establishment-ului: un raport rareori consumat", in *EXPERIMENT în arta contemporană românească după 1960*, București, CSAC/SCCA [Centrul Soros pentru Artă Contemporană], 1997, pp. 439-441.

> Un sistem (atât politic, cât și cinematografic) din ce în ce mai prudent cu libertatea artistică și un climat general mai curând ostil exprimării individuale (în special începând cu sfârșitul anilor ′70) a făcut ca orice încercare de a „experimenta” – înlăuntrul limitelor „cinematografului oficial” – să fie o misiune imposibilă. În cele din urmă, totul se reduce la povestea unui „raport” rareori consumat.[96]

Experimentul autentic, în schimb, afirmă același autor, a înflorit „departe de orice «administrare» centralizată a cinemaului”, în cadrul atelierului *Kinema-Ikon*. Acesta, între anii 1970-1990, a produs 60 de filme făcute pe peliculă de 16 mm, dintre care 20 sunt recunoscute ca opere de valoare atribuite acestui gen[97].



1. George Sabău (stânga sus) în deschiderea expoziției *7010 Kinema ikon*, ediția aniversară, 2010

Kinema ikon este un atelier de creație multimedia, înființat la Arad în 1970. Printr-o activitate neîntreruptă, de la data înființării până în prezent, acest grup longeviv de artiști și curatori au organizat evenimente axate pe artă și film experimentale. Certificatul de naștere a ceea ce va deveni unul dintre reperele filmului experimental în România a fost sub forma unui cine-club,

---

[96] *Ibid.*, p. 439.

[97] *Ibidem*, p. 441.

în cadrul cercului artistic *Atelier 16*, format din elevi și studenți (singurul cadru legal posibil în acea vreme). El a început prin instruirea în tehnica cinematografică, preluând modelul noului val al cinematografului francez și încurajând în același timp practicile filmului experimental.

La începutul anilor '70, Șandor Demian împreună cu George Sabău câștigă Premiul Special al Juriului în cadrul Festivalului Internațional de film scurt de la Brno, cu filmul *The Chair*. Acest fapt va atrage după sine atenția presei, recunoașterea din punct de vedere valoric a acestui grup și câștigarea unor fonduri pentru echipamente noi. În anii '70 și '80, activitatea membrilor *Kinema ikon* a fost de natură *underground*, desfășurându-se mai mult în cercuri restrânse, neoficiale.

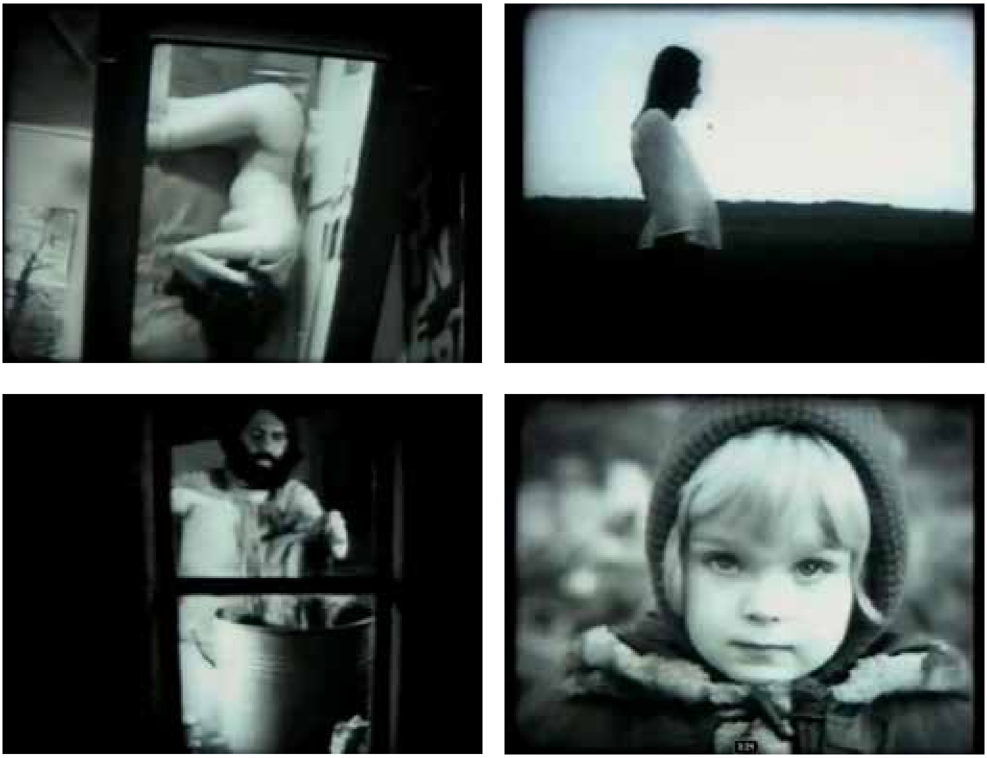


2. Viorel Simulov, *Ocular*, 1985

Până în 1989, au mai avut loc două evenimente importante: *Intermedia1* (1984) și *Intermedia2* (1988), două simpozioane organizate cu mari eforturi, într-o perioadă în care orice întrunire avea nevoie de aprobări speciale de la „organele de Partid și de Stat”. La aceste întruniri, aflate sub egida unor instituții ca Institutul de Artă Teatrală și Cinematografică, Studiourile Anima Film și, firește, *Kinema ikon*, s-au reunit oameni de cultură, profesori și studenți, personalități recunoscute ca Solomon Marcus, Alexandru Paleologu, Andrei Pleșu, Sorin Antohi, Călin Dan, Constantin Flondor, Radu Igaszág, Mircea Cărtărescu și alții[98].

[98] George Sabău, „Contextual history of Kinema ikon” [Text extras din catalogul *Kinema icon*, 2005], [online] http://www.kinema-ikon.net/ accesat 10.07.2011

Multe dintre filmele făcute în acea perioadă sunt originale, inedite, în spiritul experimentalismului american, specific anilor ′60-′70, altele fiind „reluări” ale unor experimente consacrate. *Kinema ikon* este rezultatul efortului de a menține în viață o formă de artă alternativă, făcut de grup de oameni dedicați, aflați sub îndrumarea profesorului George Sabău. Existența acestui nucleu, care a menținut ideea chestionării mediului audiovizual în contextul izolării culturale și al constrângerii materiale, a adus artistului român senzația ancorării în realitate și recâștigarea spiritului nonconformist.



3. Kinema ikon grup, *Forspan / Vorspann / Preview / Bande d’annonce*, 1989

În 1989, *Kinema ikon* a produs câteva filme colective, sub formă de jurnal, rezultate din montajul unor fragmente de peliculă, rămase după nouăsprezece ani de editare. La fel, din selecția celor mai bune cadre ale lucrărilor rămase în istoria grupului s-a născut scurtmetrajul *Forspan / Vorspann / Preview / Bande d’annonce*; pe parcursul celor treizeci de minute ale sale, acest film ne introduce în atmosfera jocului cu mediul, a unei libertăți artistice practicate fără vreun scop anume.

> *Kinema ikon* a fost, de fapt, mai mult decât un grup fluctuant de cineaști și decât un studio de producție – anume o platformă pentru dezbateri referitoare la limbajul imaginii, un loc de întâlnire pentru alte domenii (literatură, muzică, filosofie, arte vizuale), o zonă de expresie pentru cultura neoficială.[99]

Pe lângă ceea ce s-a produs în cadrul grupului *Kinema ikon*, au mai făcut filme cu caracter experimental și reprezentanții grupului *Sigma* din Timișoara. Doar doi membri ai acestui grup dețineau echipamentul necesar producției pe peliculă: Constantin Flondor și Doru Tulcan[100]. Aceste filme-instalații aveau, în schimb, mai mult un caracter conceptual decât eseistic (de exemplu, instalația de proiecții video *Multivision*, 1978).

Un alt exemplu este artistul Ion Grigorescu, care folosește o cameră de 8 mm pentru a-și structura *performance*-urile. Filmele sale urmau conceptul lansat de Joan Jonas, cum ar fi, spre exemplu, *Masculin-Feminin* (1976) sau *Dialog imaginar cu Ceaușescu* (1978).



4. Ion Grigorescu, *Masculin-Feminin*, 1976

Un alt moment important pentru arta experimentală, în general, și pentru *video-art*, în mod special, a fost evenimentul *House pARTy*, care se consumă în două ediții: 1987 și 1988. Asemănător întâlnirilor găzduite de Andy Warhol în atelierul său *(The Factory)*, *House pARTy* a adunat într-un apartament din București numeroși artiști: Dan Mihălțianu, Călin Dan, Wanda Mihuleac, Andrei Oișteanu, Dan Stanciu, Decebal și Nadina Scriba sunt autori care au produs mai multe *performance*-uri înregistrate cu o cameră video[101].

[99] Călin Dan „Estetica sărăciei", in *EXPERIMENT în arta contemporană românească după 1960, op. cit.*, p. 103.

[100] *Ibid.*, p. 101.

[101] Andrei Oișteanu „Experimentul house pARTy", in *EXPERIMENT în arta contemporană românească după 1960, op. cit.*, p. 147.

În domeniul animației experimentale, Radu Igazság a câștigat, în 1983, premiul al III-lea la Festivalul Internațional de Animație de la Hiroshima, cu filmul *Fotografii de familie*, pentru ca, mai apoi, în tandem cu Alexandru Solomon, să mai realizeze: *Strigăt în timpan* (1993), *Cronica de la Zürich* (1996) și *Duo pentru Paoloncel si Petronomtoate* (1994), filme situate la granița dintre documentar și experimental[102].



5. Radu Igazság, *Cronica de la Zürich*, 1996

4.2 Artă și eseu video, după anii '90 în România

Supravegherea și cenzurarea artiștilor au încetat din momentului căderii comunismului în România, făcând posibilă, cel puțin teoretic, abordarea liberă a acestui mediu. Pe lângă acest lucru, s-a deschis oportunitatea finanțării din afara țării a unor evenimente artistice. În felul acesta, Centrul Soros Pentru Artă Contemporană a jucat un rol important după anii '90, ca finanțator principal al mai multor expoziții. De exemplu, *Ex Oriente Lux*, organizată de Călin Dan, în București (1993), a fost prima expoziție video din România „post-decembristă".

> EX ORIENTE LUX s-a născut ca o consecință a conturării, deopotrivă, a unei infrastructuri productive independente, dar și a unei forme incipiente de conștiință mediatică.[103]

[102] [Online], http://www.hotnews.ro/stiri-film-8278647-alexandru-solomon-radu-igazsag-aduc-avangarda-ncrr.htm accesat 13.07.2011

[103] Călin Dan „Arta video și libertatea mediatică", in *Ex Oriente Lux* [catalog expozițional], ed. Călin Dan, Centrul Soros Pentru Artă Contemporană, București, 1994, p. 7.

Ea adună laolaltă douăsprezece proiecte rezultate în urma unui concurs. Mulți dintre autorii acestor proiecte vor rămâne în continuare prezenți în peisajul *video-artei* românești. Dintre ei amintim: Grupul *Subreal* (format din Călin Dan, Josif Király și Dan Mihălțianu), Sorin Vreme, Alexandru Patatics, Laszlo Ujvarossy, Amalia și Dan Perjovschi, Jósef Bartha, Alexandru Antik și alții.

Aceste lucrări, privite în contextul unei prezențe media minime din timpul anilor precedenți, au generat, în mod firesc, răspunsuri video diferite. În ansamblu, această manifestare este dominată de video-instalații sculpturale sau lucrări conceptuale, ocolindu-se plăcerea jocului „în interiorul mediului".



6. Jósef Bartha, *made in Romania 2,* Miercurea Ciuc, 1999

În urma analizei fenomenului media, făcută în cadrul dezbaterilor teoretice, care au însoțit acest eveniment, (*Săptămâna video,* din 25-29 noiembrie 1993), se desprind câteva concluzii legate de tendința deturnării monitorului din funcția sa de bază. Acest lucru vine să exprime repulsia românilor, în general, față de mediul televizual, a cărui singură funcție era de a transmite mesaje politice. În acest sens, Andrei Pleșu susține: „Televiziunea a devenit un instrument politic înainte să se consolideze ca simplu mediu vizual."[104]

În același context, Anca Oroveanu afirmă:

> Televiziunea a însemnat aici unul din instrumentele majore de falsificare, de mistificare a realității; asta ar fi putut provoca o dorință mult mai acută, mai directă de a agresa acest obiect sau de a polemiza cu mesajele lui.[105]

[104] Andrei Pleșu, „Technology should be experienced gracefully", în *Ex Oriente Lux, ed. cit.*, p. 20.

[105] Anca Oroveanu, „To rethink the language of art" în *Ex Oriente Lux, ed. cit.* p. 26.

În 1994, Călin Dan a organizat un eveniment numit *010101…*, focalizat pe proiecte interactive, în care a utilizat comunicarea de tip online. Paisprezece artiști, plasați în diferite locuri, în Muzeul Satului din București, vor comunica între ei cu ajutorul fax-ului, al telefonului sau al email-ului. În acest timp, Călin Dan a menținut relația cu grupul *Kinema ikon*, cu care va continua să colaboreze.

Din anul 1994, după o perioadă de reevaluare a obiectivelor sale, grupul *Kinema ikon* s-a a orientat spre creația digitală, aplecându-se, în principal, spre noțiunea de *hypermedia*. Astfel, în 1996, sub numele de *Opera Prima*, a apărut prima lucrare digitală făcută pe CD ROM; un an mai târziu, lucrarea a fost selecționată la European Media Art Festival, în Osnabrück, Germania.



7. Lucrări interactive *Kinema ikon*, Dresden 2008 (stânga), *Galeria Plan B*, Berlin 2010 (dreapta)

Activitatea grupului va urma o pantă ascendentă, continuând să promoveze în România o artă nouă, ancorată în tendințele lumii contemporane. *Hypertext*, *hypermedia*, *hyperlink*, alături de *interactivitate, interfață,* sau *Web Art* sunt conceptele care definesc spiritul artei practicată de *Kinema ikon* în prezent[106].

[106] George Sabău, *Contextual history of kinema ikon* [Text extras din catalogul *Kinema icon*, 2005], [online] http://www.kinema-ikon.net/ accesat 10.07.2011



8. Călin Dan, *Happy Doomsday*, V2 Institute for the Unstabile Media, 1998

Luat ca reper, Călin Dan are un limbaj expresiv, care se întinde de la experimentul interactiv la eseu. Una dintre lucrările sale cu caracter eseistic este filmul *Emotional Architecture.*

Călin Dan, *Emotional Architecture,* **2003 (https://vimeo.com/97447560)**

Această lucrare este un discurs nonlinear asupra orașului București. Autorul utilizează ca pretext plimbarea unui personaj care poartă o ușă în spinare – un gest stupid, dar, în egală măsură, plin de înțelesuri. Se obține în acest fel o radiografie antropologică a unui loc, care, asemeni personajului, poartă amprenta unor manifestări paradoxale. Absurdul unui gest fără sens (a duce o ușă în spate) leagă în mod subtil poziția autorului față de subiect, punând în evidență spațiile bizare și emoțiile unei culturi pseudourbane. Lucrarea este prezentată sub forma unor proiecții multiple, reprezentând spațiile străbătute de personaj în drumul său către nicăieri. Aici arhitectura joacă rolul naratorului unei povești istorice. Vedem arhitectură veche, alături de imobile făcute în timpul comunismului, clădiri locuite care, în același timp, poartă amprenta abandonului.

Organizarea complexității într-o formă coerentă este una din trăsăturile de bază ale exprimării eseistice. Atât mesajul acestui film care, prin ambiguitatea personajului, trimite privitorul într-o lume a metaforei polisemantice, cât și senzația omniprezenței, sugerată de proiecțiile simultane, sunt elemente complexe organizate intuitiv.

Spre deosebire de cazul Liisei Ahtila, care experimentează discontinuitatea unui spațiu continuu prin proiecții simultane cu intenția reconstituirii unui spațiu tridimensional, Călin Dan ne oferă fragmente disparate dintr-o lume, fără pretenția continuității spațiale sau temporale. La el, multiplicitatea are o funcție persuasivă. În primul caz vorbim de un experiment, iar în al doilea caz vorbim de folosirea cu un scop precis a concluziei unui experiment. *Emotional Architecture* are un caracter eseistic, tratând problema complexității într-o manieră postmodernă.



9. Călin Dan, *Emotional Architecture*, 2003

4.3 Referințe pentru exercițiul practic 3: *„Relația artistului cu camera de filmat - explorarea tehnologiei"*

Realizați un exercițiu filmat cu durata între 1 și 3 minute, prin care să explorați una dintre cele trei aspecte ale relației artistului cu camera de filmat, pornind de la afirmațiile artiștilor citați mai jos:

A. Camera ca oglindă – artiștii explorând mediul video ca mediu instantaneu de redare a imaginii.

> *The immediacy of video was the most startling thing. The first video I made tried to make use of that… I could use video as a mirror* (Vito Acconci).[107]

Vito Acconci nu este singurul performer și artist video care a descoperit calitatea de răspuns imediat al sistemului video. Joan Jonas și Bill Viola, în 1972, au combinat imaginea reflectată de oglinzi reale cu monitoare video. Lucrarea *Tape "I"* (având semnificația cuvântului *me* sau *myself*) de Bill Viola, realizată în timpul studenției, speculează efectul unor realități multiple, autorul poziționându-se între oglindă și monitor. Aceleași mijloace de expresie sunt utilizate și de Joan Jonas în lucrarea *Left Side Right Side*. În acest caz, artista dezvăluie o estetică a distorsiunii, folosind monitorul ca oglindă și ca mască în același timp. Ea își împarte identitatea în fragmente de imagine virtuală care, împreună, reconfigurează expresia facială într-o manieră distorsionată.

Lista autorilor care folosesc mediul video ca oglindă este numeroasă, motiv pentru care Rosalind Krauss, în cunoscutul său articol, *Video: The Aesthetics of Narcissism*, va ridica întrebarea: „The medium of video is narcissism?"[108]. Această chestiune pe care o semnalează articolul se referă la felul în care artiștii au îmbrățișat noul mediu plasându-se pe ei înșiși în centrul preocupărilor lor. Autoarea aduce ca argument lucrarea lui Vito Acconci, *Center*, pe care o consideră emblematică pentru acea perioadă. Ea susține că principala metodă de utilizare a mediului video, cea care îl transformă în subiect pe însuși utilizatorul ei, este un fapt endemic; ca o imediată consecință, asupra mediului video, este pusă definitiv pecetea: „narcissistic".

Experimentele amintite mai sus folosesc imaginea reflectată, corpul artistului fiiind plasat între oglindă și cameră. Malcom Le Grice, în lucrarea intitulată *Horror Film*, din 1971, speculează imaginea proiectată, poziționându-se între ecran și proiector. El susține un *performance* în fața a trei proiectoare cu lumină colorată, oferind un spectacol de umbre colorate supraimprimate. De

---

[107] William Kaizen, „Live in Tape: video liveness and the immediate", in *Art and The Moving Image: A Critical Reader, op. cit.*, p. 259.

[108] Rosalind Krauss, „Video: The Aesthetics of Narcissism", in *Art and The Moving Image: A Critical Reader, op. cit.*, pp. 208-219.

fapt, artistul optează în mod deliberat pentru prezența sa fizică în spațiul proiecției, ignorând opțiunea utilizării imaginii procesate. Preocupat de relația filmului cu timpul real și cu spațiul proiecției, el continuă experimentele pe drumul deschis de Andy Warhol în *Exploding Plastic Inevitable.*

Filmografie:

Malcom Le Grice, *Horror Film*, 1971
Joan Jonas, *Left Side Right Side*, 1972, Bill Viola, *Tape "I"*, 1972
Joan Jonas, *Vertical Roll*, 1972
Vito Acconci, *Undertone*, 1972
Joan Jonas, (interview) *Layers of Time*, Louisiana Channel, published in april 2016.
Vito Acconci, *Where Are We Now (Who Are We Anyway?)* | ARTIST PROFILES, The Museum of Modern Art, published in sept 2016

B. Camera ca peniță – redefinirea limbajului audio-vizual (Noul val francez). Folosirea limbajului audiovizual non-narativ pentru enunțarea unei idei abstracte.

> By language, I mean a form in which and by which an artist can express his thoughts, however abstract they may be, or translate his obsessions exactly as he does in the contemporary essay or novel. That is why I would like to call this new age of cinema the age of caméra-stylo (camera-pen).[109]

Când Alexandre Astruc a publicat eseul său, *Du Stylo à la caméra et de la caméra au stylo*, în 1948, apariția camerei portabile pe 16 mm tocmai deschisese o nouă eră în cinematografie. Artiștii puteau lega imagini în cele mai abstracte moduri cu putință, fără grija obținerii unor filme destinate publicului larg. În eseul său, Astruc a fost vizionar, anticipând teoriile semioticii structuraliste din cinematografie, care au apărut abia douăzeci de ani mai târziu. Pe acest tărâm fertil de idei, artiștii s-au concentrat, în primul rând, pe discontinuitatea montajului.

---

109 Alexandre Astruc, „The Birth of a New Avant-Garde: *La Caméra-Stylo*" in *The New Wave*, ed. Peter Graham, translate from *Ecran Français* 144, 30 March, 1948, p. 20. Publicat inițial în *L'Écran français*, la 30 martie 1948, cu titlul „Du Stylo à la caméra et de la caméra au stylo" [online: https://soma.sbcc.edu/Users/DaVega/NON_ACTIVE_CLASSES/FILMST_101/06_FILM_MOVEMENTS/FrenchNewWave/cameraStylo.pdf], 08.05.2014

C. Camera ca martor – rolul camerei în *performance* și în filmul documentar: surprinderea tranzitoriului

> This medium has a life and it holds lives, and it is not the actual person but it holds it well enough to understand that, like a photograph, we have some feeling, so the feelings don't die.[110]

Ipostaza camerei de filmat descrisă de Bill Viola, când se referă la lucrarea sa *Nantes Triptych* (1992), arată faptul că acest mediu poate ajuta la conștientizarea unor senzații sau sentimente efemere. Majoritatea operelor sale surprind momente, uneori foarte scurte, care sunt transformate într-o experiență spirituală printr-o încetinire extremă. Este vorba de surprinderea unei clipe pentru a dezvălui misterul vieții.

Filmografie:

Bill Viola, *Egg Hatch – I Do Not Know What It Is I Am Like,* 1986
Bill Viola, *Nantes Triptych,* 1992
Bill Viola Interview: *Cameras are Soul Keepers*, Louisiana Channel, published in april 2013.

4.4 Concluzii

Majoritatea artiștilor menționați în această *privire istorică* asupra „laboratorului audio-vizual" au folosit tehnologia în stadiul ei incipient. Când filmul a fost prima dată explorat, el nu avea posibilitatea de control al imaginii și nici răspunsul imediat pe care-l are sistemul video; în schimb, când sistemul video a început să fie folosit, el nu oferea posibilitatea editării. Este evident că aceste două mijloace de exprimare au fost folosite în mod diferit, artiștii căutând noi estetici ale imaginilor în mișcare. Reprezentările introspective din domeniul video au deschis calea spre noi modalități în care poate fi folosită camera video. Acum, în era digitală, filmul și video au fuzionat, însumând

---

[110] Bill Viola, „Cameras are soul keepers", 30 min interview made by Christian Lund, Louisiana Museum of Modern Art, in London, 2011.
[online: https://www.youtube.com/watch?v=uenrts2YHdI], 29.04.2014

proprietățile fiecăruia în parte. Utilizarea camerei are întrebuințări care depășesc sfera narcisistă, fiind folosită cu scopuri precise pentru obținerea unor efecte așteptate.

Dezvoltarea noilor tehnologii în *Era interacțiunii digitale* este, de acum încolo, terenul de investigații pentru mulți artiști care vor dezvolta noi modalități de utilizare, atât a filmării 360°, cât și a interacțiunii din domeniul virtual. Este prematur să clasificăm aceste procese în derulare, ar fi inoportun cât timp ne aflăm chiar în mijlocul unui peisaj media în continuă transformare. Tehnologia audio-vizuală este acum în mâinile fiecăruia, asemeni unui creion sau unei penițe. Informația video este acum generată de public și se propagă în așa-numitele *social media*, iar democratizarea acestora permite oamenilor fără educație artistică să intre în *laboratorul imaginii în mișcare.* Platformele *social media* oferă, pe lângă un mediu de stocare, multe unelte de manipulare a imaginii care vor genera o „video-cultură pop”[111].

[111] Brigit Richard, „Media Masters and Grassroot”, Art 2.0 on Youtube: *Video Vortex Reader responses to youtube,* Edited by Geert Lovink and Sabine Niederer, Amsterdam, Institute of Network Cultures, 2008.

Postfață

Îmi este limpede că, dat fiind caracterul primordial didactic al acestei lucrări, autoarea nu și-a propus cu tot dinadinsul să facă o pledoarie pentru o anumită formă de expresie artistică, una care este puțin cunoscută și, adeseori, puțin apreciată. La fel de limpede îmi este însă că, voluntar sau nu, lucrarea Domniei-sale se constituie într-o pledoarie. Una implicită și, poate tocmai de aceea, foarte convingătoare.

Am în vedere, întâi, chiar titlul care vorbește despre *experiment*, asumând tacit o distincție teoretică. Aceasta a fost, cum se știe, operată de Angelo Guglielmi[112], pentru a fi preluată și comentată, la noi, de critici foarte respectabili ca Ion Pop (în *Avangarda în literatura română,* dar și în alte volume) și Marin Mincu (*Avangarda literară românească. De la Urmuz la Paul Celan*). Pentru autorul italian, distincția dintre *avangardă* și *experiment* este de făcut mai ales la nivelul atitudinii față de tradiție. Dacă avangarda practică negarea vehementă, contestarea zgomotoasă a tot ce o precede și asumarea bățoasă a statutului (utopic) de pionierat absolut, arta *experimentală* (mai lucidă) optează pentru chestionarea critică a tradiției și pentru explorarea unor teritorii încă virgine. În plus, aceasta din urmă are o mai puțin pronunțată dimensiune existențială, e mai puțin preocupată să reflecte o „criză a conștiinței” sau posibile elanuri nihiliste; e mai aplecată asupra relației dintre autor și mijloacele de expresie, respectiv – asupra relației dintre autor și receptor.

Cert este că, atât cât au putut fi ele definite, hotarele dintre *avangardă, experiment* și *experimentalism* sunt foarte subțiri și foarte elastice. Trebuie subliniat faptul că un astfel de aspect e detectabil chiar în domeniul teoriei literare, unde încercările de delimitare au fost mai numeroase și mai consistente. În critica de film, așa cum arată autoarea, asemenea încercări sunt foarte puține și lipsite de consistență. De altminteri, aspectul cel mai important rămâne,

---

[112] Angelo Guglielmi, *Avangardă și experimentalism,* în Cornel Mihai Ionescu, *Generația lui Neptun,* București, ELU, 1964.

cred, respingerea oricărei încercări de definire, afișată programatic de chiar promotorii acestor mișcări. Pentru aceștia, arată Ion Pop, a le fi definită mișcarea „ar fi un sacrilegiu, dacă nu chiar un atentat la viața ei”[113]. Din aceste motive, cred că opțiunea tacită a autoarei pentru conceptul de *experiment* este soluția cea mai adecvată. Înspre o astfel de soluție îndrumă și faptul că adepții *experimentului* sunt, cel puțin în intenție, mai puțin porniți să nege, să demoleze, să conteste și mai preocupați de a chestiona/ redefini propriul statut și mijloacele de expresie ce le stau la îndemână.

În al doilea rând, lucrarea Ligiei Smarandache devine o pledoarie implicită prin chiar efortul de documentare, de analiză și de interpretare care o edifică. Faptul însuși că a găsit de cuviință să urmărească desfășurarea istorică a *experimentului* în cinematografie subliniază suficient de apăsat importanța pe care acesta a avut-o. Efortul autoarei este cu atât mai binevenit cu cât creațiile pe care le inventariază și le ia în discuție sunt foarte puțin cunoscute în spațiul cultural românesc, în afara segmentului destul de îngust de amatori și de cercetători ai acestui tip de expresie artistică. Se mai poate adăuga și faptul că, atât cât sunt cunoscute, sunt privite uneori (mai ales de cei mai puțin avizați) cu nepăsare sau chiar cu o oarecare condescendență. În sfârșit, se mai poate adăuga și faptul că lipsesc încercările consistente, sistematice de cercetare a acestui filon.

Ceea ce vreau să spun, în fond, este că autoarea a asumat o sarcină dificilă. Este, într-adevăr, destul de dificil să vorbești despre orice formă de *experiment* în artă, despre avangarda artistică, în general. Nu este vorba aici doar de cazul aparte al cinematografiei. Discuția asupra oricărui tip de avangardă artistică se poate lovi oricând de o atitudine circumspectă, care îți transmite, parcă, întrebarea: sunt acestea produse artistice? Nu sunt doar creațiile unor excentrici, ale unor revoltați de profesie, ale unor nihiliști sau chiar, de-a dreptul, ale unor rătăciți? Există și atitudinea „savantă”, „rafinată”, care nu are nimic circumspect, întrebător în ea: condamnă pur și simplu, exclude cu un gest maiestuos acest tip de creații din sfera artei. Capetele de acuzare sunt numeroase, dar sunt subordonate, fiecare, unei idei care e de multă vreme

[113] Ion Pop, *Avangarda poetică românească. Eseuri*, București, EPL, 1969, p. 9.

depășită – aceea că arta trebuie să slujească binelui, frumosului și adevărului. Mai simplu spus, arta ar trebui să slujească! Nu contează cum și cui, dar ea trebuie să slujească, altfel devine inutilă sau chiar dăunătoare. Nu e locul aici să arătăm în ce măsură o astfel de poziție e desuetă și e șubredă, în ce măsură ignoră principiul consacrat al autonomiei esteticului.

Se poate constata lesne că lucrarea aceasta nu își propune să polemizeze cu adepții unor astfel de concepții. Nici nu adoptă caracterul protestatar al avangardei, atitudinea de răzvrătit și tonul vehement acuzator la adresa artei „cuminți”, acel tip de artă care respectă canoanele academice, care așteaptă supusă verdictul criticii oficiale pentru fi legitimată, un tip de artă pe care, de altfel, avangardiștii îl excludeau ferm din sfera artei, așa cum ei o percepeau. Nu are, cum am arătat, nici obiectivul imediat și evident de a pleda cauza acestor orientări artistice aparte, așa cum s-au manifestat ele în cinematografie. Paginile acestui volum urmăresc să surprindă specificul și fațetele multiple ale unui fenomen, privit în desfășurarea sa istorică, fără a avea pretenția unei abordări exhaustive. Implicit, este evidențiat și rolul important pe care creațiile experimentale/ de avangardă l-au avut în evoluția celei de-a șaptea arte.

Ca în fiecare artă, astfel de orientări au, de fiecare dată, rolul de a primeni, de a reașeza, de a scutura praful de pe canoane ce păreau fixate o dată pentru totdeauna. Prin producțiile lor, acești artiști pun sub semnul întrebării ordini și valori consacrate și ne îndeamnă pe fiecare dintre noi să le re-evaluăm. Îndeamnă, de fapt, la o permanentă privire critică asupra locului și rolului artei, asupra mijloacelor ce îi stau la dispoziție pentru a-și îndeplini menirea. Avangarda are, oarecum, rolul unui anarhist, al unui rebel incurabil, care, prin tot ce face, semnalează, de fapt, neajunsurile ordinii pe care o contestă... Sau reconfirmă ordinea și o întărește, dacă aceasta rezistă atacurilor sale. În alți termeni, rolul acestui tip de artă ar putea fi asemănat cu acela al unei crize economice: ea semnalează defecțiunile sistemului și îl obligă să se reconfigureze.

Uneori, arta experimentală/ de avangardă asumă și statutul unui clovn, a cărui sarcină e să maimuțărească intenționat, să-i readucă pe pământ pe cei... prea-aristocrați, pe aceia care sunt convinși că sălășluiesc printre stele, reamintindu-le că nu e întotdeauna bine să te iei prea în serios. Pe lângă spiritul

ludic, e și spiritul de explorator, plăcerea de a experimenta ce trebuie să fie proprii oricărui artist și înspre care avangarda îndeamnă cu atâta stăruință. În sfârșit, spiritele elitiste, aceia care au impulsul imediat să alunge avangarda din sanctuarul artelor, ar putea să accepte măcar faptul că aceasta a oferit și oferă necesarul termen de comparație. În fond, ce ar fi prințesa cea bună și frumoasă, cum i-am putea prețui neasemuitele înzestrări dacă nu ar fi surorile ei vitrege, acelea rele și nesuferite, cu care să o comparăm?...

Oricum am privi aceste orientări experimentale/de avangardă, este cert că ele au avut o contribuție foarte însemnată în evoluția artei cinematografice. Dacă sunt voci care le contestă din perspectiva esteticii, nimeni nu poate contesta faptul că au ajutat (sau chiar au obligat) cinematografia să își definească optim statutul, să refuze canoane rigide sau bariere artificiale, să experimenteze noi mijloace de expresie artistică... Au ajutat-o, adică (sau chiar au obligat-o), să își păstreze tinerețea, șarmul și vigoarea.

Cristian RADU
doctor în filologie

Listă bibliografică

I. Volume

1. ARNHEIM Rudolf, *Film as Art,* Los Angeles, London, University of California Press, Berkeley, 2006.
2. AUMONT Jacques, BERGALA Alain, MARIE Michel, VERNET Marc, *Estetica Filmului,* Cluj-Napoca, Idea, 2007.
3. BARNETT Daniel, *Movement as Meaning in Experimental Film,* Amsterdam – New York, Rodopi B.V., 2008.
4. BERNARD Edina, *Arta Modernă 1905-1945,* trad. Livia Szasz, București, Meridiane, 2000.
5. BIEMANN Ursula, *STUFF IT. The Video Essay in The Digital Age,* Zürich, Institute for Theory of Art and Design, 2003.
6. BOERIU Doina, CORICOVESCU Cristina, POP-VULCANESCU Rodica, *Secolul Cinematografului: Mică enciclopedie a cinematografiei universale,* București, Editura Științifică, 1989.
7. BORDWELL David, THOMPSON Kristin, *FILM ART An introduction,* New York, Mc Graw-Hill, 2008.
8. BUCKLAND Warren, *The Cognitive Semiotics of Film,* Cambridge University Press, 2004.
9. DE MEREDIEU Florence, *Arta și Noile Tehnologii; Arta video, Arta digitală,* București, Enciclopedia RAO, 2005.
10. DEWDNEY Andrew, RIDE Peter, *The New Media Handbook,* New York, Routledge, 2006.
11. HASSMAN Robert, THOMAS Julian, *The NEW MEDIA Theory Reader,* Open University Press, 2006.
12. HILLIER Jim (ed), *Cahiers du Cinema 1960-1968: New Wave, New Cinema, Reevaluating Hollywood,* Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1986.
13. KOVÁCS András Bálint, *Screening Modernism, European Art Cinema, 1950-1980,* Chicago, London, The University of Chicago Press, 2007.
14. KELLNER Douglas, *Media Culture, Cultural studies, identity and politics between the modern and postmodern,* New York, Routledge, 1995.

15. MARTIN Sylvia, *Video Art*, Taschen, Los Angeles, 2006.
16. MCLUHAN Marshall, *Understanding Media the extensions of man*, ed. Terrence Gordon-critical edition, GinkoPress, Corte Madera, 2003.
17. PRAMAGGIORE Maria, WALLIS Tom, *Film: a Critical Introduction*, Laurence King Publishing, London, 2005.
18. REES A.L., *A History of Experimental Film and Video,* British Film Institute, London, 2007.
19. TYLER Parker, *Underground Film: A Critical History*, Da Capo Press, New York, 1995.
20. TAYLOR Richard, CHRISTIE Ian (ed), *The Film Factory. Russian and Soviet Cinema in Documents 1896-1939,* Routledge, 1988, New York, 2002.
21. TRACHTENBERG Stanley (ed), *The Postmodern Moment: A Handbook of contemporary in the arts,* Westport: Greenwood Press, 1985.
22. WALDBERG Patrick, *Surrealism,* World of Art, Thames& Hudson, New-York, 1997.
23. YOUNGBLOOD Gene, *Expanded Cinema,* P. Dutton & Co. Inc, New York , 1970.
24. ZIELINSKI Siegfried, *Audiovision Cinema and Television as Entr'Actes in History*, trad. Rowholt Verlag, Amsterdam University Press, 1999.

II. Articole din publicații de specialitate

25. ASTRUC Alexandre, „The Birth of a New Avant-Garde: *La Caméra-Stylo*" in *The New Wave*, ed.Peter Graham, translate from *Ecran Français* 144, 30 March 1948. p. 20. [online] https://soma.sbcc.edu/Users/DaVega/NON_ACTIVE_CLASSES/FILMST_101/06_FILM_MOVEMENTS/FrenchNewWave/cameraStylo.pdf
26. ALBERRO Alexander, „The Gap Between Film and Installation Art", în *Art and The Moving Image: A Critical Reader*, ed. Tanya Leighton, New York, Tate Publishing in association with Afterall, 2008.
27. BOCCIONI Umberto, „Technical Manifesto of Futurist Sculpture" (1912), în Umbro Apollini, *Futurist Manifestos,* London, Thames & Hudson, 1973.
28. BOSTAD Finn, „New Technology and Visual Art", în *Bakhtinian Perspectives on Language and Culture: Meaning in Language, Art and New Media*, eds. Finn Bostad, Craig Brandist, Lars Sigfred Evensen, Hege Charlotte Faber, New York, Palgrave Macmillan, 2004.
29. CAVELL Stanley, „The Fact of Television", *Daedalus: Journal of the American Academy of Arts and Sciences*, 111.4 (Fall, 1982), 75-96.
30. COLOMINA Beatriz, „Enclosed by Images: The Eameses' Multimedia Architecture" în *Art and The Moving Image: A Critical Reader*, ed. Tanya Leighton, New York, Tate Publishing in association with Afterall, 2008.

31. DAN Călin, „Estetica sărăciei”, în *EXPERIMENT în arta contemporană românească după 1960,* București, Centrul Soros pentru Artă Contemporană, 1997.
32. DAN Călin, „Arta video și libertatea mediatică” în *Ex Oriente Lux* [catalog expozițional], ed. Călin Dan, București, Centrul Soros Pentru Artă Contemporană, 1994.
33. FARBER Manny, „White Elephant Art vs. Termite Art”, în *Negative space: Manny Farber on the movies*, New York, Da Capo Press, 1998, pp. 89-105.
34. HALLECK Dee Dee, „Paper Tiger Television”, în *Culture in Contention*, ed. Douglas Kahn, Diane Neumeier, Seattle, Real Comet Press, 1985.
35. KAC Eduardo, „Negotiating Meaning: the Dialogic Imagination in Electronic Art”, în *Bakhtinian Perspectives on Language and Culture: Meaning in Language, Art and New Media,* New York, Palgrave Macmillan 2004.
36. KELMAN Ken, „Film as Poetry”, în *Film Culture,* No. 29, 1963, pp. 22-27. [online] http://www.ubu.com/papers/kelman_ken-film_poetry.html.
37. KELMAN Ken, „Anticipations of the Light”, *The New American Cinema,* ed. Gregory Battcock, New York, Dutton Paperbacks, 1967.
38. LEIGHTON Tanya, „Introduction”, *Art and The Moving Image: A Critical Reader*, ed. Tanya Leighton, New York, Tate Publishing in association with Afterall, 2008.
39. LE GRICE Malcom, „Real time/space”, în *Art and Artists magazine,* dec 1972 [online] http://www.luxonline.org.uk/articles/real_time_space%281%29.html.
40. ȘERBAN Alex Leo, „Experimentând în sânul Establishment-ului: un ‘raport rareori consumat” în *EXPERIMENT-în arta contemporană românească după 1960,* București, Centrul Soros pentru Artă Contemporană, 1997.
41. MAAS Willard, „Poetry and the Film: A Symposium”, în *Film Culture,* No. 29, 1963, pp. 55-63. [online] http://www.ubu.com/papers/poetry_film_symposium.html.
42. MANOVICH Lev, „What is New Media?”, în *The New Media Theory Reader*, ed. Robert Hassan&Julian Thomas, Open University Press, 2006.
43. MEKAS Jonas, „On the plastic Inevitables and Strobe Light”, în *Movie Jurnal: The rise of a new American Cinema, 1959-1971,* 26 may 1966, New York, Macmillan, 1972.
44. OIȘTEANU Andrei, „Experimentul house pARTy”, în *EXPERIMENT în arta contemporană românească după 1960,* București, Centrul Soros pentru Artă Contemporană, 1997.
45. OROVEANU Anca, „To rethink the language of art”, în *Ex Oriente Lux* [catalog expozițional], ed. Călin Dan, București, Centrul Soros Pentru Artă Contemporană, 1994.

46. PLEȘU Andrei, „Technology should be experienced gracefully", în *Ex Oriente Lux*, ed. Călin Dan, Centrul Soros Pentru Artă Contemporană, București, 1994.
47. ROSLER Martha, „Video, Shedding The Utopian Moment", în *Illuminating Video: An essential Guide to Video Art*, eds.Doug Hall, Sally Jo Fifer, Aperture in association with the Bay Area Video Coalition, USA, 1990.
48. ROBINS Corinne, „Video and Performance", în *The Pluralist Era: American Art, 1968-1981,* New York, Harper and Row, 1984.
49. RYAN Paul, „The History of American Video Art and the Future of European Television" [online] http://www.earthscore.org/ARTICLES/art_american_video.pdf.
50. SABĂU George, „Contextual history of Kinema ikon" [Text extras din catalogul „Kinema icon", 2005], [online] http://www.kinema-ikon.net/ accesat 10.07.2011.
51. STEMMRICH Gregor, „White Cube, Black Box and Grey Areas: Venues and Values", în *Art and The Moving Image: A Critical Reader,* ed. Tanya Leighton, New York, Tate Publishing in association with Afterall, 2008.
52. ȘERBAN Alex Leo, „Experimentând în sânul Establishment-ului: un raport rareori consumat" in *EXPERIMENT în arta contemporană românească după 1960,* Centrul Soros pentru Artă Contemporană, București, 1997.
53. TAYLOR Charles, „Human Agency and Language", *Philosophical Papers vol 1,* Cambridge University Press, 1985.
54. WOOSTER Ann Sargent, „Reach out and Touch Someone: The romance of Interactivity", în *Illuminating Video: An essential Guide to Video Art,* eds. Doug Hall, Sally Jo Fifer, Aperture in association with the Bay Area Video Coalition, 1990.
55. YOUNGBLOOD Gene, „The Mass Media and The Future of Desire", în *The CoEvolution Quaterly*, winter 1977/78.
56. YOUNGBLOOD Gene, *The Mass Media and The Future of Desire, în The CoEvolution Quarterly*, winter 1977/78, pp. 7-15. [online] http://www.vasulka.org/archive/ Contributors/PeterCrown/MassMedia.pdf.

III. Surse online

57. WITCOMBE Christopher L.C.E., *Art for Art's Sake,* http://witcombe.sbc.edu/modernism/artsake.html
60. MORITZ William, *Lecture notes,* WRO99, Media Art Biennale, Wordaw, Poland 1999. http://iotacenter.org/the-absolute-film/
61. MARINETTI F.T., CORRA Bruno, SETTIMELLI Emilio, GINNA Arnaldo, BALLA Giacomo, CHITI Remo, *The Futurist Cinema,* 1916, trad. R.W. Flint

https://soma.sbcc.edu/users/DaVega/NON_ACTIVE_CLASSES/FILMST_113/Filmst113_ExFilm_Movements/Futurism/The%20Futurist%20Cinema.pdf

62. MORITZ William, *The Absolute film*, *Lecture notes*, WRO99, Media Art Biennale, Wordaw, Poland 1999, http://iotacenter.org/the-absolute-film/
63. GORIN Jean-Piere, *Way of the termite: The essay in Cinema*, http://archive.bampfa.berkeley.edu/filmseries/gorin_essay
64. TZARA Tristan *Lecture on Dada*, 1922, trad. Robert Motherwell, http://www.english.upenn.edu/~jenglish/English104/tzara.html
65. LE GRICE Malcom, *Film and Video Artist*, 2008, interviu realizat de Luxonline, http://www.youtube.com/watch?v=wCGIqRVRqmU

IV. Bibliografie orientativă

64. DANCYGER Ken, *The Tehnique of Film and Video Editing, History, Theory, and Practice*, Focal Press, Burlington, 2011.
65. FLAXMAN Gregory (ed), *The Brain Is the Screen: Deluze and the Philosoply of Cinema*, Mineapolis, University of Minnesota Press, 2000.
66. GIOÉ Angelo, Sossai Maria Rosa (eds.), *Sounds & Visions Artists' Films and Videos from Europe The Last Decade*, Milano, Silvana Editoriale, 2009.
67. HARVEY David, *The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change*, Blackwell Publishers, Cambridge, 1992.
68. HOLMLUND Chris, Wiatt Justin, *Contemporary American Independent Film From the margins to the mainstream*, New York, Routledge, 2005.
69. KAYE Nick, *Multi-Media Video – Installation – Performance*, New York, Routledge, 2007.
70. JAMIESON Harry, *Visual Communication More than Meets the Eye*, Intellect Books, Bristol, 2007.
71. JAMES Donald, FRIEDBERG Anne, MARCUS Laura, *Close Up 1927-1933 Cinema and Modernism*, Princeton University Press, 1998.
72. MURRAY Timothy, *Digital Baroque, New Media Art and Cinematic Folds*, Mineapolis, University of Minesota Press, 2008.
73. OSTROWSKA Dorota, Graham Roberts, *European Cinemas in The Television Age*, Edinburough University Press, 2007.
74. RODOWICK David Norman, *The Virtual Life of Film*, Harvard University Press, 2007.
75. SPIGEL Lynn, OLSSON Jan (eds.), *Television After TV: Essays on a Medium in Transition*, Duke University Press, Durham& London, 2004.

76. WILSON Stephen, *Information Arts Intersections of Art, Science, and Technology*, Cambridge (Massachusetts), MIT Press, 2002.
77. WOLFE Cary, *Critical Environments Postmodern Theory and the Pragmatics of the "Outside"*, Mineapolis, University of Minesota Press, 1998.

V. Site-uri de specialitate

78. The iota Center: http://www.iotacenter.org/
79. Luxonline-Educational Resource about British Film and Video Artists: www.luxonline.org.uk/
80. UbuWeb: Film & Video: http://www.ubu.com/film/
81. Fundația Arte vizuale: https://fav.ro/portofoliu/experimental/
82. The Art Story, Modern Art Insight: https://www.theartstory.org

Repere Filmografice în ordine cronologică

Cap. 1. Cinematografie, Modernism, Avangardă

1895, *La Sortie de l'Usine Lumière à Lyon (Ieșirea muncitorilor din uzina Lumière la Lyon),* Auguste și Louis Lumière.
1923, *Le retour a la raison (Întoarcerea la rațiune),* Man Ray.
1923, *La souriante Madame Beudet (Surâzătoarea doamnă Beudet),* Germaine Dulac.
1924, *Ballet mécanique (Balet mecanic)*, Fernand Léger.
1924, *Stachka (Greva)*, Sergei Eisenstein.
1925, *Symphonie Diagonale (Simfonia diagonală),* Viking Eggeling.
1925, *Jeux des reflects et de la vitesse (Jocuri de reflexii și lumină în viteză),* Henri Chomette.
1926, *Мать (Mama)*, Vselvod Pudovkin.
1926, *Anémic Cinéma (Cinema anemic)*, Marcel Duchamp.
1927, *Berlin: Symphonie der Großstadt (Simfonia unui mare oraș),* Walter Ruttmann.
1927, *La Coquille et le Clergyman (Scoica și popa),* Germaine Dulac.
1927, *Un Chien Andalou (Un câine andaluz)*, Luis Buñuel &Salvador Dali.
1928, *Человек с кино-аппаратом (Omul cu aparatul de filmat)*, Dziga Vertov.
1930, *Schwarz-Weiss-Grau(Negru-alb-gri)*, László Moholy-Nagy.

Cap. 2. Filmul experimental și underground

1943, *Meshes of the Afternoon*, Maya Deren.
1944, *At Land*, Maya Deren.
1945, *A Study in Choreography for the Camera*, Maya Deren.
1947, *Motion painting 1,* Oskar Fischinger.
1956, *Adebar*, Peter Kubelka.
1958, *Free Radicals*, Len Lye.
1958, *Pull My Daisy*, Robert Frank.
1958, *Anticipation of the Night*, Stan Brakhage.
1959, *Les Quatre cent coups (Cele patru sute de năzbâtii)*, François Truffaut.
1960, *Arnulf Rainer*, Peter Kubelka.
1960, *The Flower Thief*, Ron Rice.

1963, *Flaming Creatures*, Jack Smith.
1964, *Scorpio Rising*, Kenneth Anger.
1964, *Dog Star Man*, Stan Brakhage.
1964, *Couch*, Andy Warhol.
1964, *Blowjob*, Andy Warhol.
1966, *Disappearing Music For Face*, Chieko Shiomi.
1966, *Bottoms*, Yoko Ono.
1967, *2 ou 3 choses que je sais d'elle*, Jean-Luc Godard.
1967, *Eating, Drinking, Pissing and Shitting*, Hermann Nitsch si Otto Muehl.
1971, *Runs Good*, Pat O'Neill.

Cap. 3. Explorarea noilor tehnologii audiovizuale

1966, *Exploding Plastic Inevitable*, Ronald Nameth.
1971, *Horror Film*, Malcom Le Grice.
1972, *Vertical Roll*, Joan Jonas.
1972, *Tape "I"*, Bill Viola.
1972 *Undertone*, Vito Acconci.
1973 *Seedbed*, Vito Acconci.
1976, *Masculin-Feminin*, Ion Grigorescu.
2002, *The House*, Eija-Liisa Athila.
2002, *Migration*, Doug Aitken.
2003, *Emotional Architecture*, Călin Dan.
2008, *La ultima scena*, Peter Greenaway.
2008, *Acceptance*, Bill Viola.

Cap. 4. Film experimental și video în România

1976, Ion Grigorescu, *Masculin-Feminin*.
1976, Radu Igazság, *Cronica de la Zürich*.
1985, Viorel Simulov, *Ocular*.
1989, Kinema ikon grup, *Forspan / Vorspann / Preview / Bande d'annonce*.
1998, Călin Dan, *Happy Doomsday*.
1999, Jósef Bartha, *made in Romania 2*.
2003, Călin Dan, *Emotional Architecture*
2008, Lucrări interactive *Kinema ikon*, Dresden.
2010, George Sabău în deschiderea expoziției *7010 Kinema ikon*.
2010, Lucrări interactive *Galeria Plan B*, Berlin.

Sursele ilustrațiilor

Cap. 1

1. *Phenakistiscop*
   http://www.ebaumsworld.com/pictures/phenakistoscope-the-animated-gif-of-the-19th-century/83608613/ accesat 2018.
2. *Stroboscop*
   https://en.wikipedia.org/wiki/Simon_von_Stampfer accesat 2018.
3. *Zootrop*
   https://en.wikipedia.org/wiki/Zoetrope#/media/File:Zoetrope.jpg accesat 2018.
4. *Praxinoscop*
   http://brightbytes.com/collection/praxi.html accesat 2018.
5. *Camera obscură*
   http://www.acmi.net.au/AIC/CAMERA_OBSCURA.html accesat 2017.
6. Nicéphore Niepce, *Vedere de pe geam de la Le Gras,* 1826
7. *Heliograf*
8. Louis Daguerre și Nicéphore Niepce
   http://www.cahayabox.net/2010/03/25/top-25-najstarijih-povijesnih-fotografija/ accesat 2012.
9. *Camera Daguerreotip*
10. Louis Daguerre, *Boulevard du Temple,* 1839
    https://en.wikipedia.org/wiki/File:Boulevard_du_Temple.jpg accesat 2018.
11. *Kinetoscop*
    http://www.victorian-cinema.net/machines.htm accesat 2017
12. Eadweard Muybridge, *Striking a blow with right hand*, 1884
    http://www.masters-of-photography.com/M/muybridge/muybridge_ascending_stairs_full.html
13. Auguste și Louis Lumière, *La Sortie de l'Usine Lumière à Lyon*, 1895
14. Eugène Delacroix, *Libertatea conducând poporul*, 1830
    http://www.picturicelebre.ro/product_info.php?products_id=82&osCsid=09eb84987ea58011ee95cce83946a7dd accesat 2012
15. Luigi Rusolo și *Intonarumori*
    http://www.jahsonic.com/Futurism.html accesat2012

16. Fernand Léger, *Ballet mécanique*, 1924
http://wn.com/Ballet_mecanique_1924 accesat 2012
17. Sergei Eisenstein, *Greva (Stachka)*, 1924
https://mikedempsey.typepad.com/graphic_journey_blog/2010/03/mountain-man-part-two-.html accesat 2018
18. Sergei Eisenstein, *Greva (Stachka)*, 1924
https://en.wikipedia.org/wiki/Strike_(1925_film) accesat 2018
19. Vselvod Pudovkin, *Mama (Мать),* 1926
20. Exploatarea efectului Kulesov
https://web.archive.org/web/20180223031416/http://www.signsalad.com/thought-store/2011/08/the-kuleshov-effect-and-political-stage-management/ accesat 2018
21. Henri Chomette, *Jeux des reflects, de lummiére et de la vitesse*, 1926
22. Marcel Duchamp, *Fântâna*, 1917
https://fishinginakwithjmk.wordpress.com/2014/11/11/dada-say-what/ accesat 2018
Roata, 1913
http://infospigot.typepad.com/infospigot_the_chronicles/2009/07/bicycle-wheels.html accesat 2018
23. Marcel Duchamp, *Anémic Cinéma*, 1926.
http://metropotam.ro/Recomandari/2008/04/art0758725246-Cinemateca-Anii-20-mic-dictionar-suprarealist/
24. Walter Ruttmann, *Berlin: Symphonie der Großstadt*, 1927
http://wolfguenterthiel.blogspot.com/2013/09/berlin-die-sinfonie-der-grostadt.html accesat 2018
25. Leopold Survage, studii pentru *Ritmuri colorate*, 1913
http://search.moma.org/collection/
26. Viking Eggeling, *Symphonie Diagonale*, 1925
https://vimeo.com/42401347 accesat 2018
27, 28. Man Ray, *Le retour a la raison*, 1923
https://www.youtube.com/watch?v=dNYhgcV3o-E
29. Joan Miró, *Peisaj catalan*, 1924
https://www.reddit.com/r/museum/comments/6z5az8/joan_mir%C3%B3_the_hunter_catalan_landscape_1924/ accesat 2018
30. Hans Arp, *Cravate și cap,* 1925
http://kultur-online.net/node/2976 accesat 2018

31. Salvador Dali, *Persistence of Memory*, 1930
https://www.wikiart.org/en/salvador-dali/the-persistence-of-memory-1931 accesat 2018
32. De Chirico, *Piazza d'Italia*, 1913
https://www.wikiart.org/en/giorgio-de-chirico/piazza-d-italia-1913 accesat 2018
33. René Magritte, *Rape*, 1935
https://www.wikiart.org/en/rene-magritte/rape-1935 accesat 2018
34. Man Ray, *Emak Bakia*, 1926
https://vimeo.com/7746617 accesat 2018
35. Germaine Dulac, *Scoica și popa,* 1928
https://www.youtube.com/watch?v=ypseXIQVaF0 accesat 2018
36, 37 David Lynch, *The Elephant Man (Omul elefant)*, 1982
http://www.luisbunuelfilminstitute.com/poster.html accesat 2012
38, 39 Luis Buñuel &Salvador Dali, *Un Chien Andalou (Câinele Andaluz)*, 1927
https://www.youtube.com/watch?v=054OIVlmjUM accesat 2018
40. Stefan și Franciszka Themerson.

Cap. 2

1. Kenneth Anger, *Scorpio Rising*, 1964
http://worldscinema.org/2013/09/kenneth-anger-scorpio-rising-1964/ accesat 2018
2. Stan Brakhage, *Dog Star Man*, 1964
http://deeperintomovies.net/journal/archives/2250 accesat 2018
3. Len Lye, *Free Radicals*, 1958
http://hcl.harvard.edu/hfa/films/2007novedec/lye.html accesat 2018
http://www.lenlyefoundation.com/films/free-radicals/33/
4. Maya Deren, *At Land*, 1944
https://www.youtube.com/watch?v=zxlZ93no2RI accesat 2018
5. Jacques Rivette, *Paris nous appartient (Parisul ne aparține),* 1960
http://www.ferdyonfilms.com/?p=490 accesat 2017
6. François Truffaut, *Les Quatre cent coups (Cele patru sute de năzbâtii)*, 1959
https://behind-the-seens.com/2014/08/23/les-quatre-cents-coups-francois-truffaut-1959/ accesat 2018
7. Jean-Luc Godard, *2 ou 3 choses que je sais d'elle*, 1967
https://catarinalee.wordpress.com/2012/03/18/2-or-3-things-i-know-about-her-jean-luc-godard/ accesat 2018

8. Peter Kubelka, *Arnulf Rainer*, 1960
   https://www.youtube.com/watch?v=Uj-_WhYf-Wg accesat 2018
9. Peter Kubelka, *Adebar*, 1956
   https://www.youtube.com/watch?v=1S0aoQQxzwk accesat 2018
10. Ron Rice, *Chumlum*, 1964
    https://www.youtube.com/watch?v=DZs3H2Wsl7w accesat 2018
11. Jack Smith, *Flaming Creatures*, 1963
    http://hcl.harvard.edu/hfa/films/2006winter/smith.html accesat 2017
12. Stan Brakhage, *The act of seeing with one owns eye* (stânga), *Anticipation of the Night*, 1958 (dreapta)
    https://www.youtube.com/watch?v=KbVTtHYbWog accesat 2018
13. Pat O'Neill, *Runs Good*, 1971
    https://www.youtube.com/watch?v=WusH--ZU_to accesat 2018

Cap. 3

1. *Prima demonstrație experimentală,* 1925
2. *Televizor*, 1927
3. *Televizor*, 1928
4. *Transmisie din cadrul Jocurilor Olimpice*, 1936
5. John Cage, David Tudor, *Variations VII*, în cadrul *E.A.T. 9 Evenings,* 1966
   https://ro.pinterest.com/pin/123497214754025360/ accesat 2018
6. Colectivul „*Videofreex*”, 1969
   http://www.lightindustry.org/videofreex accesat 2018
7. *Paper Tiger Television*, identitate vizuală
   http://radicalfilmnetwork.com/usa/paper-tiger-television/ accesat 2018
8. *Paper Tiger Television*
   http://radicalfilmnetwork.com/usa/paper-tiger-television/ accesat 2018
9. Nam June Paik, *Reclining Buddha*, 1994 (stânga),
   http://artpulsemagazine.com/nam-june-paik-live-feed-1972-1994 accesat 2018

Hello Elephant, 2000 (dreapta)
   https://www.mutualart.com/Artwork/Hello--Elephant/2D76D8714DBB22D7 accesat 2018

10. Nam June Paik, *TV Ciello*, 1971
    http://news.medill.northwestern.edu/chicago/charlotte-moorman-shattering-barriers-between-art-and-technology/ accesat 2018

11. Nam June Paik, *TV Budha*, 1974
 http://www.stedelijk.nl/en/artwork/1545-tv-buddha accesat 2018
12. Wolf Vostell, *Electronic Décollage, Happening Room*, 1968
 http://www.medienkunstnetz.de/works/elektronische-decollage/ accesat 2018
13. Andy Warhol, *afiș E.P.I.*
 http://www.warholstars.org/1966.html accesat 2018
14. *The Factory*
15. Ronald Nameth, *Exploding Plastic Inevitable*, 1966
 http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/tune-turn-on-light
16. Joan Jonas, *Vertical Roll*, 1972
 http://www.reactfeminism.org/nr1/artists/jonas_en.html accesat 2018
17. Joan Jonas, *The Shape, The Scent, The Feel of Things*, 2005
 http://joanjonasvenice2015.com/portfolio/shape-scent-feel-things/ accesat 2018
18. Vito Acconci, *Seedbed*, 1973
 https://www.artslant.com/global/artists/show/12579-vito-acconci?tab=PROFILE accesat 2018
 https://www.metmuseum.org/art/collection/search/266876 accesat 2018
19. Malcom Le Grice, *Horror Film*, 1971
 http://www.tate.org.uk/art/art-terms/f/filmaktio accesat 2018
20. Bill Viola, *Acceptance*, 2008
 https://emerald9.wordpress.com/category/4d-project/ accesat 2018
21. Ray and Charles Eameses, *Glimpses of the USA*, 1959
 http://www.eamesoffice.com/scholars-walk/out-of-many-one-glimpses-of-the-usa-and-more/ accesat 2018
22. Ray and Charles Eameses, *Glimpses of the USA*, 1959
 https://www.loc.gov/loc/lcib/9905/eames.html accesat 2018
23. Eija-Liisa Ahtila, *The House*, 2002
24. Eija-Liisa Ahtila, *The House*, 2002
 https://kangyy1.wordpress.com/2015/03/19/eija-liisa-ahtila-talo-the-house-2002/ accesat 2018
25. Doug Aitken, *Sleepwalkers*, 2007 (© 2016 Doug Aitken. Photo: Fred Charles. Courtesy 303 Gallery, New York)
 https://www.moma.org/calendar/exhibitions/10, accesat 2018
26. *E.A.T. – Experiments in Art and Technology, "Children and Communication"*, 1997
 http://www.medienkunstnetz.de/works/children-and-communication/images/3/ accesat 2018

Cap. 4

1. George Sabău (stânga sus) în deschiderea expoziției *„7010" Kinema ikon*, ediția aniversară 2010
   https://www.youtube.com/watch?v=H_J6FeUDnLY accesat 2018
2. Viorel Simulov, *Ocular*, 1985
   http://mediaartfestival.ro/MAF/DADADA/1.1/works.html accesat 2018
3. Kinema ikon grup, Forspan / Vorspann / Preview / Bande d'annonce, 1989
4. Ion Grigorescu, *Masculin-Feminin*, 1976
   http://angelsbarcelona.com/en/artists/ion-grigorescu/projects/masculine-%E2%80%93-feminine/274 accesat 2018
5. Radu Igazság, Cronica de la Zürich, 1996
   http://www.filmreporter.ro/07-02-2011-documentare-despre-tristan-tzara-si-paul-celan-la-muzeul-taranului/ accesat 2018
6. Jósef Bartha, *Made in Romania 2,* Miercurea Ciuc, 1999
7. lucrări interactive *Kinema ikon,* Dresda 2008 (stânga), Galeria Plan B, Berlin 2010 (dreapta)
   http://kinema-ikon.net/pages/ki_cv.htm accesat 2018
8. Călin Dan, *Happy Doomsday V2,* Institute for the Unstabile Media, 1998
   http://www.v2.nl/archive/articles/happy-doomsday accesat 2018
9. Călin Dan, Emotional Architecture, 2003
   https://vimeo.com/97447560 accesat 2018
   https://fav.ro/portofoliu/experimental/ accesat 2018



Ligia Smarandache este lector universitar la Facultatea de Teatru și Film din cadrul Universității Babeș-Bolyai din Cluj Napoca unde predă discipline precum: Grafica pentru film și TV, Experiment vizual în filmul scurt, Scenografie de film și Televiziune.
Studiile de bază sunt în domeniul artelor plastice și decorative la Universitatea de Artă și Design din Cluj-Napoca, secția grafică, susținând doctoratul în 2012 cu tema „Rolul eseului video în comunicarea audiovizuală postmodernă”.
În cariera profesională debutează cu gravura, în lemn și metal, orientându-se mai târziu spre film documentar, film experimental și video instalații. A derulat, de asemenea, proiecte aplicate în următoarele domenii: grafică publicitară, grafică animată pentru televiziune, și scenografie pentru televiziune.

Acest manual face o trecere în revistă a formelor istorice ale filmului experimental, punând în evidență mutațiile survenite în perioade cruciale din secolul XX, ba chiar XXI. Printr-o bine dozată asociere a teoriei cu deschiderile practice și a imaginii expresive cu comentariul precis, se constituie o solidă rețea de idei, sensuri și direcții de cercetare. Studenții din școlile de film, dar și simplii pasionați vor găsi aici o bogată materie pentru reflecții și studii aprofundate asupra experimentalismului cinematografic.

Conf. dr. habil. **Ioan Pop-Curșeu**

UNIVERSITAS • NAPOCENSIS
ROMANIA
PRESA UNIVERSITARĂ

ISBN: 978-606-37-0414-7